HISTORIA DEL ARTE DE LA ALTA Y LA PLENA EDAD MEDIA

Inés Monteira Arias
Sergio Vidal Álvarez
Esther Alegre Carvajal
Antonio Vallejo Triano

Editorial Universitaria
Ramón Areces

© EDITORIAL CENTRO DE ESTUDIOS RAMÓN ARECES, S.A.
Tomás Bretón, 21 - 28045 Madrid
Teléfono: 915.398.659
Fax: 914.681.952
Correo: cerasa@cerasa.es
Web: www.cerasa.es

ISBN-13: 978-84-9961-150-1
Depósito legal: M-22687-2014

Impreso por: LAVEL, S.A.
Humanes (Madrid)

Impreso en España/ *Printed in Spain*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. *Inés Monteira Arias* 15

Primera Parte

DE ROMA A CONSTANTINOPLA. EL PRIMER ARTE CRISTIANO Y EL ARTE BIZANTINO

TEMA 1. EL PRIMER ARTE CRISTIANO (SIGLOS III-V). *Sergio Vidal Álvarez* 23

1. Los orígenes del arte cristiano: introducción 23
2. El periodo anterior al *Edicto de Milán* (313) 24
   2.1. La primera arquitectura cristiana 25
   2.2. Las primeras manifestaciones plásticas cristianas 28
   2.3. Pintura 29
   2.4. Escultura 32
3. El periodo posterior al *Edicto de Milán* (313) 33
   3.1. Las basílicas cristianas de los siglos IV y V 33
   3.2. Los edificios de planta centralizada: mausoleos y edificios martiriales. Baptisterios 38
   3.3. Pintura mural y mosaico 42
   3.4. La escultura de bulto redondo y los sarcófagos cristianos de los siglos IV y V 47
   3.5. Artes suntuarias: orfebrería y eboraria 51

TEMA 2. EL ARTE BIZANTINO DE LOS SIGLOS VI-VIII. LA EDAD DE ORO DE JUSTINIANO. *Sergio Vidal Álvarez*. 55

1. El Imperio Bizantino de los siglos VI a VIII. Introducción 55
2. La edad de oro de Justiniano: La arquitectura 56
   2.1. La transición hacia el predominio de la planta centralizada.... 56
   2.2. Santa Sofía y la arquitectura constantinopolitana del siglo VI. 57
   2.3. La arquitectura bizantina fuera de Constantinopla: Éfeso y Rávena 63
   2.4. La arquitectura bizantina posterior a Justiniano: los siglos VII a VIII 64
3. La escultura bizantina de los siglos VI a VIII 66
4. El mosaico y la pintura bizantinos anteriores a la crisis iconoclasta 68
   4.1. El mosaico y la pintura mural 68
   4.2. Los iconos 77
   4.3. La ilustración de manuscritos 78
5. Artes suntuarias 81
   5.1. Orfebrería 81
   5.2. Eboraria 82

TEMA 3. APOGEO Y DESARROLLO DEL ARTE BIZANTINO MEDIEVAL (SIGLOS IX-XV). *Sergio Vidal Álvarez* 87

1. El Imperio Bizantino de los siglos XI a XV. Introducción 87
2. El "renacimiento" macedónico y la época de los comnenos: la "segunda edad de oro" del arte bizantino (846-1204) 88
   2.1. Las nuevas tipologías arquitectónicas del Bizancio medieval. 88
   2.2. Superación de la iconoclastia y el "renacimiento macedónico": la plástica bizantina de los siglos IX a XIII 95
   2.3. Las artes suntuarias: eboraria y orfebrería 104
3. La época de los paleólogos: "tercera edad de oro" del arte bizantino (1261-1453) 107
   3.1. La arquitectura bizantina tardía 107
   3.2. La plástica bizantina de los siglos XIII a XV: *San Salvador de Chora* 109
   3.3. Las artes suntuarias en época de los paleólogos 114

4. Influencia del arte bizantino fuera de sus fronteras y el arte Post-bizantino 114

Segunda Parte

NACIMIENTO Y AUGE DE UNA CIVILIZACIÓN: EL ARTE ISLÁMICO

TEMA 4. EL ISLAM: RELIGIÓN, ARTE Y CULTURA. *Inés Monteira Arias* 119

1. El Islam: postulados religiosos 119
2. Fundamentos estéticos del arte islámico 121
3. Rasgos generales de la arquitectura islámica y la mezquita 126
4. El papel del Islam en la cultura y el arte de la Edad Media occidental 130

TEMA 5. EL ARTE ISLÁMICO ORIENTAL HASTA EL SIGLO XI. *Antonio Vallejo Triano* 133

1. El califato Omeya (661-750) 134
   1.1. Introducción histórica: la expansión del Islam 134
   1.2. Urbanismo y arquitectura palaciega 134
   1.3. Arquitectura religiosa 137
   1.4. Decoración arquitectónica 140
2. El califato Abbasí (siglos VIII-XI) 144
   2.1. Introducción histórica: la consolidación del Estado islámico y el final de las grandes conquistas 144
   2.2. Urbanismo 145
   2.3. Arquitectura palaciega 146
   2.4. Arquitectura religiosa y funeraria 147
   2.5. Decoración arquitectónica 149
   2.6. Las artes suntuarias y otras producciones 150
3. La fragmentación del califato Abbasí en el Mediterráneo (siglo IX) 152
   3.1. La dinastía aglabí. Introducción histórica y arquitectura 152
   3.2. La dinastía tuluní. Introducción histórica y arquitectura 155

4. El surgimiento del califato Fatimí (siglos X-XI) 156
4.1. Introducción histórica: un nuevo califato en el Mediterráneo. 156
4.2. Urbanismo y arquitectura civil 157
4.3. Arquitectura religiosa y funeraria 158
4.4. Artes suntuarias y otras producciones 159
5. La decadencia del califato Abbasí en Oriente (siglo XI) 162
5.1. La dinastía selyuqí. Introducción histórica y arquitectura 162

TEMA 6. EL ARTE DE AL-ANDALUS HASTA EL SIGLO XI. *Antonio Vallejo Triano* 165

1. El emirato Omeya de al-Andalus (756-929) 166
1.1. Introducción histórica: la difícil construcción de un Estado islámico 166
1.2. Urbanismo 167
1.3. Arquitectura palaciega 167
1.4. Arquitectura religiosa 168
1.5. Arquitectura militar 171
1.6. Decoración arquitectónica 172
2. El califato Omeya de al-Andalus (929-1031) 173
2.1. Introducción histórica: la consolidación del Estado islámico. 173
2.2. Urbanismo 174
2.3. Arquitectura. Características generales 176
2.4. Arquitectura palaciega 176
2.5. Arquitectura religiosa 179
2.6. Arquitectura militar 182
2.7. Decoración arquitectónica 183
2.8. Artes suntuarias y otras producciones 185
3. Los reinos de Taifas (siglo XI) 189
3.1. Introducción histórica: la fragmentación de al-Andalus 189
3.2. Urbanismo 190
3.3. Arquitectura. Características generales 191
3.4. Arquitectura palaciega 192
3.5. Arquitectura militar 194
3.6. Decoración arquitectónica 195
3.7. Artes suntuarias y otras producciones 196

Tercera Parte

LA DISGREGACIÓN EUROPEA: EL ARTE CRISTIANO OCCIDENTAL ENTRE LOS SIGLOS VI Y X

TEMA 7. EL ARTE DE LOS REINOS BÁRBAROS DE EUROPA OCCIDENTAL (SIGLOS VI-VIII). EL ARTE IRLANDÉS. *Sergio Vidal Álvarez* 201

1. Las invasiones germánicas y el arte de los reinos bárbaros de los siglos VI a VIII. Introducción 201
2. Arte del reino ostrogodo de Italia (493-553) 202
   2.1. Arquitectura 203
   2.2. El mosaico y las artes del metal 205
3. Arte del reino vándalo de África (435-534) 207
4. Arte del reino merovingio de la *Galia* (481-751) 208
5. Arte del reino visigodo de *Hispania* (507-711) 212
   5.1. Arquitectura 213
   5.2. Escultura 216
   5.3. La orfebrería y las artes del metal 219
6. Arte lombardo en Italia (568-774) 220
7. Arte irlandés de los siglos VII a X 223

TEMA 8. EL ARTE PRERROMÁNICO DE LOS SIGLOS IX Y X. *Sergio Vidal Álvarez e Inés Monteira Arias* 229

1. El prerrománico en el Occidente europeo. Contexto histórico. *Sergio Vidal Álvarez* 229
2. El arte carolingio (751-843). *Sergio Vidal Álvarez* 230
   2.1. El llamado "renacimiento" carolingio 230
   2.2. Arquitectura 231
   2.3. Las artes plásticas en época carolingia 234
   2.4. Las artes suntuarias: orfebrería y eboraria 236
3. El arte otoniano (936-1024). *Sergio Vidal Álvarez* 237
4. El arte prerrománico del reino de Asturias (718-925). *Sergio Vidal Álvarez* 239
   4.1. Arquitectura 240

4.2. Escultura y pintura 243
4.3. Orfebrería 245
5. El arte "mozárabe" y los beatos (finales del siglo IX a inicios del XI). *Inés Monteira Arias* 246
5.1. Contexto histórico y terminología 246
5.2. Arquitectura 248
5.3. Los códices ilustrados: el arte de los beatos 252

Cuarta Parte

EL ARTE ROMÁNICO: UN LENGUAJE COMÚN PARA LA CRISTIANDAD OCCIDENTAL (SIGLOS XI A XIII)

TEMA 9. APROXIMACIÓN AL ARTE ROMÁNICO: CONTEXTO HISTÓRICO Y FUNDAMENTOS ESTILÍSTICOS. *Inés Monteira Arias* 261

1. Contextos histórico e ideológico del arte románico 261
1.1. La reforma gregoriana y la hegemonía papal en Occidente 263
1.2. La expansión del monacato y la orden de Cluny 264
1.3. Las rutas de peregrinación: el Camino de Santiago 266
1.4. La lucha contra el Islam: la "Reconquista" y las cruzadas 268
2. El estilo románico 271
2.1. El surgimiento del arte románico y sus fases 271
2.2. La nueva arquitectura 273
2.3. Tipos constructivos y el modelo de las iglesias de peregrinación 280
2.4. La escultura monumental y la función de la imagen 283
2.5. Pautas formales y compositivas: claves de lectura de la imagen románica 286

TEMA 10. LA ARQUITECTURA ROMÁNICA EN FRANCIA, ITALIA Y EUROPA SEPTENTRIONAL. *Inés Monteira Arias* 293

1. Introducción 293
2. La arquitectura románica en Francia 294

2.1. Borgoña 295
2.2. Aquitania 300
2.3. Languedoc y Provenza 306
3. La arquitectura del reino anglonormando 309
4. La arquitectura románica en Italia 312
4.1. Lombardía y la llanura de Po 313
4.2. La Toscana e Italia central 318
4.3. Italia meridional y Sicilia: el arte sículo-normando 321
5. La arquitectura románica en Alemania 324

TEMA 11. ARQUITECTURA ROMÁNICA EN ESPAÑA. *Esther Alegre Carvajal* 329

1. Clasificación y etapas 330
2. Primer Románico 334
2.1. Cataluña 335
2.2. Aragón y Navarra 338
3. Románico Pleno 339
3.1. Santiago de Compostela: la meta de la peregrinación 341
3.2. Otros ensayos del Románico Pleno 344
4. Románico Tardío 349
4.1. La influencia del Románico Pleno 351
4.2. Iglesias de planta centralizada 353
4.3. Las catedrales del círculo de Zamora 355
4.4. Las iglesias con atrios porticados 357
4.5. Las iglesias de ladrillo 359
5. El Románico Final 361

TEMA 12. LA ESCULTURA Y LA PINTURA ROMÁNICA: EL LENGUAJE DE LAS IMÁGENES. *Inés Monteira Arias* 365

1. Introducción 365
2. El lenguaje simbólico: principales temas iconográficos del arte románico 366
3. La escultura románica en Francia: principales ejemplos 373

4. La escultura románica en España: principales ejemplos 382
5. La escultura románica en Italia: principales ejemplos 394
6. Las artes del color en el románico: pintura, mosaico y miniatura... 397
6.1. El color en la iglesia: pintura mural, pintura sobre tabla y mosaicos 398
6.2. La ilustración de manuscritos 406

TEMA 13. HACIA EL GÓTICO: EL ARTE CISTERCIENSE. *Esther Alegre Carvajal* 441

1. La reforma cisterciense 413
2. La arquitectura cisterciense 415
2.1. El monasterio 416
2.2. La arquitectura del monasterio 417
3. El legado del Císter 423

BIBLIOGRAFÍA GENERAL 427

INTRODUCCIÓN

Este libro abarca un amplio periodo de la Historia del Arte formado por casi diez siglos. A lo largo de ese tiempo tienen lugar manifestaciones artísticas de gran riqueza, producidas por distintos pueblos y culturas. A pesar de ello, sobre esta época reposan algunas ideas preconcebidas que han conducido a entenderla como una era decadente donde la cultura y la civilización habrían caído en el olvido. El propio apelativo de "Edad Media" procede de su concepción como un momento de tránsito entre la Antigüedad y la Edad Moderna, como si 1000 años de historia pudieran carecer de aspectos reseñables. La falsa idea de una Edad Media oscura se hace extensiva al concepto de arte medieval, considerado en ocasiones como una manifestación primitiva y tosca, llevada a cabo por artesanos ignorantes y despojados del buen hacer de los antiguos maestros. Son muchos, sin embargo, los estudios que ponen en valor el arte de este periodo interpretándolo desde sus parámetros históricos y socioculturales, y no desde los cánones fijados en el Renacimiento.

Es cierto que el inicio de esta etapa está marcado por la caída del Imperio Romano de Occidente (476) y por la expansión del cristianismo, y que en muchas regiones de Europa se asiste a un importante retroceso técnico y cultural que afecta al arte, al tiempo que se despueblan las ciudades y las letras acaban recluidas en manos de unos pocos clérigos. Sin embargo, la administración, las instituciones y hasta las infraestructuras romanas se mantienen por muchos siglos. Hay que recordar, además, que en la Alta Edad Media el mayor florecimiento cultural se produce en las civilizaciones islámica y bizantina. Por ello, la idea de una Edad Media oscura procede tanto de la incomprensión de esta época como de una perspectiva eurocéntrica que toma en consideración únicamente las manifestaciones cristianas occidentales.

El arte altomedieval no representa tanto el declinar de las formas tardías del arte romano como el nacimiento de nuevas formas. La plástica artística se ve profundamente transformada debido al cambio que experimentan la función de la obra de arte y sus mensajes. En este sentido, podemos hablar de una auténtica revolución estética. Las figuras planas y desproporcionadas que encontramos en muchas pinturas y relieves de este tiempo no responden a la falta de pericia técnica de sus artífices, sino a una voluntad artística: la de representar valores espirituales (religiosos) por medio de las formas. Fue esta tendencia la que llevó, en ocasiones, a la pérdida de destreza imitativa de los artistas, que cultivaron en mayor medida sus cualidades para el color y la capacidad de comunicar conceptos por medio de representaciones desnaturalizadas.

Se conoce como Alta Edad Media al periodo comprendido entre la caída del Imperio Romano de Occidente y el año 1000. Mientras la Europa cristiana está fraccionada en pequeños reinos sometidos a poderes locales y a la hegemonía eclesiástica, las culturas islámica y cristiana oriental (bizantina) desarrollan grandes civilizaciones de vocación imperial, donde el dominio económico y militar viene acompañado de un enorme esplendor artístico que dejará una huella profunda. A partir del año 1000 y hasta el 1200 podemos hablar de la Plena Edad Media, la época de despertar cultural en la cristiandad occidental, cuando asistimos a una unificación artística sin precedentes que nos sitúa en la antesala del arte gótico.

En este libro iniciamos el estudio del arte medieval dos siglos antes de la caída del Imperio Romano, ya que el **primer arte cristiano** determina la evolución artística posterior y se inicia con anterioridad al Edicto de Milán (313). Este momento supone un verdadero punto de inflexión que marca el paso de la fase inicial de clandestinidad y experimentación artística a la madurez de las primeras basílicas. A partir del siglo IV la iconografía cristiana alcanza un fuerte desarrollo en los mosaicos y pinturas de las basílicas, en los relieves de los sarcófagos y en las artes suntuarias.

Entre los siglos VI y VIII asistimos a la primera fase del **arte bizantino** en el Imperio Romano de Oriente, siendo en tiempos del emperador Justiniano cuando se produce el mayor apogeo artístico. Se realizan entonces obras clave como Santa Sofía de Constantinopla y asistimos a una gran renovación en las artes plásticas, con aportaciones en los campos del mosaico, la ilustración de manuscritos y la eboraria.

El arte bizantino conoce, además, otros momentos de auge, pues fue capaz de desarrollar su original estilo hasta el siglo XV. Por ello, hemos extendido su estudio hasta los albores de la modernidad, a pesar de rebasar los límites de la Plena Edad Media, tratando de ofrecer una visión de conjunto y la posibilidad de estudiar la fase bajomedieval de Bizancio, que no se incluye en ninguna otra asignatura del Grado dentro del actual plan de estudios. A partir del siglo IX surgen nuevas tipologías arquitectónicas en la cristiandad oriental, mientras en las artes figurativas asistimos al "renacimiento macedónico", que estuvo marcado por el final de la Crisis Iconoclasta. Dentro de la última etapa destaca, por un lado, el ciclo iconográfico de San Salvador de Chora y, por otro, la difusión del estilo bizantino fuera de sus fronteras, especialmente en la Península Itálica, los Balcanes y Rusia.

El surgimiento del **Islam** hacia el año 622 constituye uno de los fenómenos de mayor relevancia para el desarrollo de la cultura y el arte medieval. Esta nueva religión monoteísta adoptada inicialmente por el pueblo árabe se expandirá con rapidez alcanzando los confines de Occidente y de Oriente Medio en menos de un siglo. La hegemonía política, militar y económica de los distintos estados musulmanes se acompaña de un insólito florecimiento de las artes, las letras y las ciencias, favoreciendo el contacto con los saberes olvidados de

la Antigüedad en Europa. En el campo arquitectónico vemos surgir nuevos edificios y tipologías, destacando la mezquita. El **arte islámico oriental** es estudiado desde su origen hasta el siglo XI, con especial atención a las construcciones más destacadas de las dinastías omeya, abbasí y fatimí. El urbanismo, la arquitectura religiosa y palaciega experimentan una acusada evolución a partir de las soluciones romanas, mientras las artes figurativas son protagonistas de una nueva estética y sensibilidad. También el **arte andalusí** es analizado hasta el siglo XI, dividiéndose en tres grandes periodos: el emiral, el califal y los reinos de Taifas. El arte islámico posterior se estudia en la asignatura de Hª del Arte de la Baja Edad Media, por lo que no se analiza en este libro. La prosperidad artística del arte andalusí se manifiesta tanto en la arquitectura religiosa, palaciega y militar, como en la decoración arquitectónica y las artes suntuarias, cuya originalidad ejercerá cierta influencia en el arte cristiano de su época.

Se conoce como **arte de los reinos bárbaros** al desarrollado en Europa entre los siglos VI y VIII sobre la herencia cultural del desaparecido Imperio Romano de Occidente. Encontramos distintas corrientes artísticas con una matriz común, tanto en la Italia **ostrogoda** y **lombarda**, como en la *Galia* **merovingia** y la *Hispania* **visigoda**. Estas manifestaciones muestran también ciertas influencias bizantinas pero aportan algunas novedades en arquitectura y en las artes del metal. Entre los siglos VI y X el **arte irlandés** se manifiesta con especial entidad, registrándose un periodo de fertilidad en la ilustración de manuscritos y en la creación de las cruces irlandesas.

El arte occidental desarrollado entre los siglos IX y X se conoce como **prerrománico**, si bien ofrece algo más que los antecedentes del estilo que dominará la Europa plenomedieval. En el ámbito centroeuropeo se desarrollan sucesivamente el **arte carolingio** y el **otoniano**, marcados por el proyecto de Carlomagno de renovar la cultura y el arte imperial romano bajo el nuevo signo del cristianismo. La arquitectura y las artes figurativas, especialmente la ilustración de manuscritos, serán promovidas desde la corte logrando una rica producción. En el mundo hispánico asistimos, por un lado, al arte de la monarquía asturiana y, por otro, a un estilo singular conocido como "mozárabe". El **arte asturiano** enlaza con el visigodo pero desarrolla edificios en piedra de gran envergadura, así como destacadas piezas suntuarias. El **arte mozárabe**, por su parte, ofrece algunas de las creaciones artísticas más originales y variadas del momento, tanto en arquitectura monástica como en la ilustración de manuscritos. Se elaboran entonces los beatos, unos códices ilustrados que constituyen verdaderos tesoros artísticos por la renovación figurativa e iconográfica que llevan a cabo.

El siglo XI representa un punto de inflexión en la historia occidental, dando inicio a una etapa de esplendor caracterizada por la unidad política y cultural en los reinos cristianos europeos. El **arte románico** fue su lenguaje común, enmarcándose en el proyecto de Reforma Gregoriana promovido por el Papa-

do. La orden monástica de Cluny contribuye a introducir la Reforma con la difusión del románico por Europa y la organización de las rutas de peregrinación. La implantación de este nuevo estilo entre los siglos XI y XIII lleva a la construcción masiva de iglesias abovedadas en piedra que incorporan imágenes esculpidas y pintadas en sus muros. La imagen románica es un poderoso instrumento de instrucción cristiana que sirve tanto para adoctrinar en los principios de la religión como para imponer unas pautas morales y de comportamiento a la sociedad. El románico surge en el sur de Francia y en torno a las rutas de peregrinación, encontrándose actualmente los conjuntos monumentales más destacados en Francia, España, Italia, Inglaterra y Alemania, donde se desarrollaron estilos regionales. A lo largo del siglo XII se propaga, además, una nueva orden monástica fundada por el monje Bernardo de Claraval. Se trata de la reforma cisterciense, que propone una interpretación más rigurosa de la regla benedictina y cambia las pautas del arte románico promoviendo la desornamentación y la pureza arquitectónica. Este arte cisterciense adelanta algunas de las soluciones arquitectónicas del arte gótico.

Los 13 temas que componen este libro son una síntesis de la Historia del Arte medieval hasta el año 1200 aproximadamente. Al tratarse de un periodo tan vasto y rico en manifestaciones artísticas, ha sido necesario priorizar contenidos y renunciar al estudio de un número considerable de obras, áreas geográficas y hasta estilos. Los temas se agrupan en cuatro grandes partes que organizan los contenidos en bloques con entidad histórico-artística. La **primera parte** comprende el primer arte cristiano y el arte bizantino, y lleva por título *De Roma a Constantinopla: el primer arte cristiano y el arte bizantino*. La **segunda parte** reúne las distintas manifestaciones artísticas islámicas de Oriente y Occidente hasta el siglo XI y se titula *Nacimiento y auge de una civilización: el arte islámico*. La **tercera parte** incluye los estilos desarrollados en Occidente durante la Alta Edad Media, una época convulsa en la que prima la fragmentación territorial y política. Se titula *La disgregación europea: el arte cristiano occidental entre los siglos VI y X*. Por último, la **cuarta parte** se centra en el estudio del arte románico como expresión de la unidad política y cultural alcanzada entre los siglos XI y XIII, bajo el título *El arte románico: un lenguaje común para la cristiandad occidental*. Las figuras están numeradas en función de estas cuatro partes, de manera que pueden encontrarse referencias a ilustraciones pertenecientes a otros temas, pero situadas siempre dentro de la misma parte del libro.

Esta organización del texto ha obligado a separar manifestaciones artísticas que se producen en el mismo momento. Por ello conviene recordar que los reinos cristianos occidentales, los estados islámicos y el Imperio Bizantino fueron contemporáneos entre sí, y que compartieron fronteras permeables al intercambio de conocimientos, objetos (libros, obras de arte...) y personas (peregrinos, sabios, constructores y artistas). También se ha sistematizado el análisis separando la arquitectura, la escultura y la pintura, incluso cuando pertenecen a un mismo edificio, lo que exige al lector/a un esfuerzo de ubicación

en el espacio y en el tiempo de las obras analizadas. Por otro lado, nos hemos centrado en el arte europeo occidental y en el Próximo Oriente, conscientes de que se produjeron manifestaciones artísticas de importancia también en el África subsahariana, en el centro-este de Asia y en América. Sin embargo, hemos tratado de atenernos a las exigencias del actual plan de estudios, razón por la que el arte románico se ve desarrollado en mayor medida que los demás estilos, debido al alto número de obras conservadas y a su importancia para el estudio de las manifestaciones artísticas posteriores.

Inés Monteira Arias

Primera parte

DE ROMA A CONSTANTINOPLA. EL PRIMER ARTE CRISTIANO Y EL ARTE BIZANTINO

Tema 1

EL PRIMER ARTE CRISTIANO (SIGLOS III-V)

Sergio Vidal Álvarez

Esquema de contenidos

1. Los orígenes del arte cristiano: introducción.
2. El periodo anterior al *Edicto de Milán* (313).
   2.1. La primera arquitectura cristiana.
   2.2. Las primeras manifestaciones plásticas cristianas.
   2.3. Pintura.
   2.4. Escultura.
3. El periodo posterior al *Edicto de Milán* (313).
   3.1. Las basílicas cristianas de los siglos IV y V.
   3.2. Los edificios de planta centralizada: mausoleos y edificios martiriales. Baptisterios.
   3.3. Pintura mural y mosaico.
   3.4. La escultura de bulto redondo y los sarcófagos cristianos de los siglos IV y V.
   3.5. Artes suntuarias: orfebrería y eboraria.

1. Los orígenes del arte cristiano: introducción

Es dentro de las fronteras del Imperio Romano y en el seno de su sociedad donde nace y se desarrolla el Cristianismo, siendo precisamente la propia estructura y organización del Imperio las que van a permitir la rápida difusión de este nuevo credo y, a partir del siglo IV, las que lo oficializarán e instrumentalizarán al vincularse de un modo directo con la propia figura del emperador. El arte cristiano de los primeros siglos tiene, pues, una relación directa con el devenir histórico de los cinco primeros siglos de la Era cristiana, sien-

do el año 313 una bisagra que marca un antes y un después en el seno del Cristianismo y, consecuentemente, en sus manifestaciones artísticas.

Las persecuciones a los cristianos por parte del aparato oficial del Imperio Romano se inician en el siglo I, con célebres episodios históricos como el del emperador Nerón quien culpa a los cristianos del gran incendio de Roma del año 64. En las décadas posteriores, diversos emperadores promueven persecuciones a los cristianos de diverso calado, siendo las de mayor intensidad y alcance las decretadas por los emperadores Trajano Decio (en 250-251), Valeriano (en 256-259) y, sobre todo, Diocleciano (entre 303-313) conocida como "la era de los mártires". Esta situación da un giro radical en el siglo IV, con las primeras prescripciones de tolerancia como el *Edicto de Nicomedia* decretado por Galerio en 311 y, sobre todo por su gran alcance y relevancia histórica, el *Edicto de Milán* del año 313 decretado por los emperadores Constantino I y Licinio I. El *Edicto de Milán* supone la plena libertad de culto para todos los habitantes del Imperio, siendo la totalidad de los credos, entre ellos el cristiano, permitidos a partir de este momento. Desde un punto de vista efectivo, supone la rápida e irreversible cristianización de todos los estamentos sociales, alcanzando a la familia imperial que, desde el propio Constantino I, profesará también el Cristianismo. Con excepción del paréntesis del emperador Juliano I (361-363) defensor del retorno al paganismo, los emperadores son cristianos, en unos casos siguiendo los cánones del catolicismo, promulgados en el *Concilio de Nicea* del 325, o bien, en un sentido opuesto, profesando el arrianismo. El paso definitivo en el proceso de cristianización del Imperio se produce con el *Edicto de Tesalónica* del año 380, decretado por los emperadores Graciano, Valentiniano II y Teodosio I (378-395), por el que el Cristianismo pasa a ser el único credo permitido en el Imperio Romano, quedando el resto de creencias religiosas, incluido el paganismo, prohibidas.

Es precisamente a la muerte de Teodosio I en el 395, cuando el Imperio queda dividido de forma irreversible en dos, Occidente y Oriente. Oriente mantendrá las estructuras socio-políticas y económicas heredadas del mundo romano, con un ejército estable que garantizará sus fronteras. Occidente en cambio, cuya capitalidad pasa desde el 402 a la ciudad adriática de Rávena, sufrirá una tendencia inversa, que desembocará en su definitiva caída frente a la presión de los diferentes pueblos bárbaros en el año 476 (ver tema 7).

2. El periodo anterior al *Edicto de Milán* (313)

Las manifestaciones artísticas cristianas anteriores al año 313 deben ser consideradas como "arte paleocristiano" en el más exacto sentido del término, respondiendo a una realidad, la del primer cristianismo, en la que la nueva fe es perseguida y castigada. El término "paleocristiano" ha sido comúnmente

empleado indistintamente para designar al arte del periodo comprendido entre los siglos I al V, sin embargo, la historiografía de las últimas décadas considera que tras el 313 se dan una serie de trascendentales cambios en el seno del cristianismo que propician la consecución de una plena madurez en el terreno artístico. Este hecho hace que sea cuestionable (cuando no incorrecto) el uso del prefijo "paleo" (antiguo) para referirse al arte cristiano de los siglos IV y V.

La época anterior al *Edicto de Milán* está marcada por el inicio de la exégesis bíblica cristiana por parte de los primeros Padres de la Iglesia, entre los que destacan figuras como Tertuliano, Orígenes o San Cipriano, entre otros, iniciándose así la Patrística, base sobre la que, junto al neoplatonismo, se sustenta el pensamiento cristiano de los primeros siglos de la Edad Media. Es también una época en la que, como se verá en las siguientes páginas, se gestan y plasman por vez primera las primeras representaciones iconográficas cristianas.

2.1. *La primera arquitectura cristiana*

Hasta el momento, tanto las fuentes escritas como la arqueología nos han proporcionado una información muy escasa al respecto de los ambientes destinados al culto cristiano y a las modalidades del mismo en los primeros siglos. Las persecuciones relegan el culto a la clandestinidad y a unas condiciones de precariedad que tienen su reflejo en el tipo de lugares de reunión (en griego *ecclesia*, iglesia). Se considera que estos son las llamadas *Ecclesiae Domesticae*, correspondientes a una o más estancias de una casa privada, estando por tanto bajo la responsabilidad del propietario de la misma. Carecerían de un aspecto distintivo especial o de uniformidad tipológica e, incluso, de un carácter estable como espacios de culto.

A partir del siglo III la organización de la Iglesia se hace más compleja, fijándose su jerarquía interna y existiendo ya un patrimonio comunitario. Se sientan las bases para la aparición de lugares de culto estables, propiedad de la comunidad y no de un único individuo, en los que todos los ambientes se destinan a las necesidades del culto, surgiendo la *domus ecclesiae*. Entre sus estancias la principal y más grande se reserva a la sala de oración, otra a la administración del bautismo y otras a usos diversos como la preparación de los catecúmenos, etc. Este tipo de inmuebles perduran hasta el siglo IV y el final de las persecuciones, momento en el que son mayoritariamente sustituidos por la edificación de basílicas cristianas. Entre los escasos ejemplos conservados de *domus ecclesiae* encontramos la de la ciudad siria de *Dura Europos* a orillas del Éufrates, datada con seguridad en una fecha anterior al 256, año en que los persas sasánidas destruyen la ciudad, quedando el lugar abandonado. Este excepcional ejemplo (figura 1) es una *domus* de planta cuadrada irregular, con un patio central a cielo abierto alrededor del que se disponen las estancias y una escalera de acceso a un piso superior no conservado. En uno de sus

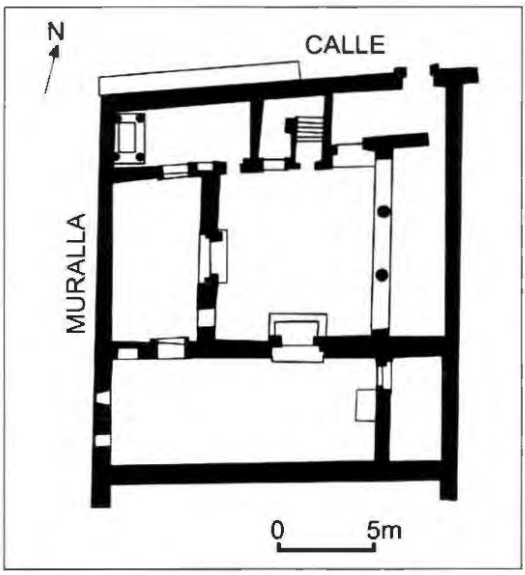

Figura 1. *Domus ecclesiae* de Dura Europos (Siria). Planta.

ángulos se halla un ambiente rematado por un pequeño arco de medio punto que, a modo de arcosolio, cobija una pequeña piscina destinada al bautismo. Las paredes de esta estancia se decoran con pinturas murales representando diversos temas del Antiguo y del Nuevo Testamento. En el extremo opuesto encontramos una sala rectangular de mayores dimensiones, la más grande de la casa, que ha sido interpretada como posible *ecclesia*, es decir, el lugar destinado a la reunión de los fieles.

Equiparable a la *domus ecclesiae* en Roma encontramos el *titulus* (plural *tituli*) que hasta el 313 cumplió funciones litúrgicas y de administración de los sacramentos. Tras la *Paz de la Iglesia*, sin embargo, estas funciones son asumidas por las basílicas que se construirán sobre su mismo lugar o en las inmediaciones, quedando los espacios supervivientes de los *tituli* relegados a otras funciones complementarias como la preparación de los catecúmenos para el bautismo, la enseñanza catequética, la lectura de los textos bíblicos y patrísticos, etc. Los *tituli* tienen, pues, un sentido relacionado con la institución en sí y no con sus respectivas construcciones, careciendo desde un punto de vista arquitectónico de uniformidad tipológica. Los *tituli* más antiguos se encontraban en las zonas periféricas de la ciudad, mientras que los posteriores al 313 (asociados ya a basílicas), se sitúan en zonas más céntricas. Se conocen dos elencos de los *tituli* existentes en Roma, uno del año 499 y otro del 595, observándose que en el primero sus denominaciones corresponden todavía al nombre de su fundador y/o benefactor (un personaje privado), mientras que en el

segundo son ya identificados con el nombre de su mártir o santo patrón. Se conservan parcialmente algunos *tituli* anteriores al 313 como el *Titulus Aequitii* descubierto bajo la basílica de *San Martino ai Monti*, o el *Titulus Byzantis* bajo la *iglesia de los Santos Giovanni e Paolo*, ambos espacios muy transformados en los siglos posteriores.

Mucho mejor conservado y conocido es el conjunto de catacumbas o cementerios subterráneos de ciudades como Nápoles, Siracusa o, sobre todo, Roma. Al igual que sucede con la *domus ecclesiae* y el *titulus*, los primeros ejemplos están vinculados a la beneficencia de propietarios privados, constatándose en diversas ocasiones que su origen son hipogeos familiares que son posteriormente ampliados y pasan a ser propiedad de la comunidad. La escasa dureza de la toba volcánica del subsuelo romano (en italiano *tufo*) y su endurecimiento al entrar en contacto con el aire, facilitan la rápida proliferación y las constantes ampliaciones de las catacumbas, en cuyas galerías son enterrados los fieles de todos los estratos sociales. La diversidad de los tipos de inhumaciones existentes en las catacumbas va desde el sencillo *loculus* o simple cavidad excavada en las paredes, posteriormente cubierta por una losa o con un simple enlucido; el arcosolio con forma de arco de medio punto bajo el que se cobija el ataúd o sarcófago del difunto; y el *cubiculum* o cámara funeraria de dimensiones variables, destinada a acoger a diversos individuos a modo de panteón familiar (figura 2). En las catacumbas encontramos los

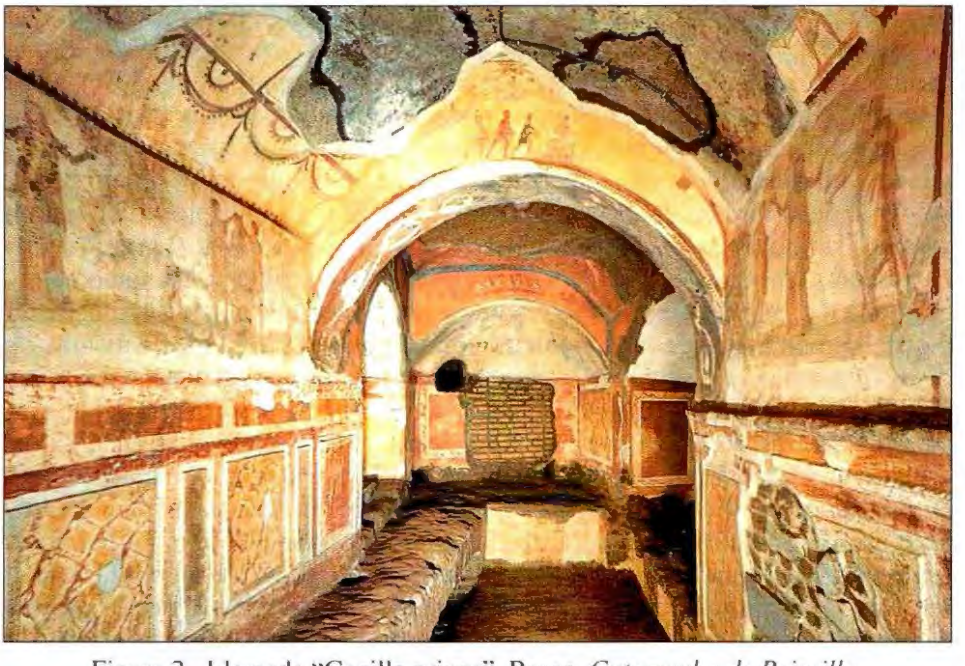

Figura 2. Llamada "Capilla griega". Roma, *Catacumba de Priscilla*.

enterramientos de múltiples mártires y santos, que constituyen el verdadero motivo del crecimiento colosal de algunas de ellas gracias al propio culto a estos mártires y, en especial, al deseo de los fieles de ser enterrados cerca de ellos. Sus zonas de enterramiento se irán convirtiendo (sobre todo tras el 313) en verdaderos santuarios subterráneos, siendo decorados y embellecidos por sucesivos papas y otros benefactores, incluso mucho después de que las catacumbas dejaran de ser lugares de enterramiento hacia finales del siglo V. La gran mayoría de las catacumbas de Roma consta de una región primitiva, anterior al siglo IV, que es posteriormente (siglos IV y V) ampliada en extensión y profundidad, pudiendo llegar a tener hasta cinco niveles superpuestos. La decoración de los enterramientos es muy diversa, desde la pintura mural, a los sarcófagos en relieve, las lápidas funerarias epigráficas, así como otros objetos de uso cotidiano (cerámica, vidrio, etc). Entre las catacumbas más destacadas de este momento, cuyo origen se remonta sin duda a un momento anterior al siglo IV, encontramos las *Catacumbas de Calixto*, de *Domitila*, de *Priscilla* o de *Inés*, entre otras.

2.2. *Las primeras manifestaciones plásticas cristianas*

El periodo anterior a la *Paz de la Iglesia* supone, como se ha indicado, el momento de gestación de la primera iconografía cristiana, llamando la atención cómo ya en el siglo III el elenco de escenas narrativas conocidas es más que considerable. Dicho repertorio cubre además un amplio panorama figurativo basado tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, desde el Génesis a los Evangelios. Existen sin embargo otras representaciones de contenido sacro menos evidente (que algunos autores denominan "criptocristianas") pero claramente interpretables en clave cristiana, tales como la figura del Buen pastor (símbolo de la filantropía), *la orante* femenina (símbolo de la piedad) así como diversos símbolos todavía más sintéticos como son el *ancla* o el *pez*. Precisamente estos últimos son considerados los primeros signos de identidad empleados por los cristianos, apareciendo como motivos incisos en lápidas funerarias desde, al menos, finales del siglo II e inicios del III. La *lápida funeraria de Amarante* de la *Catacumba de Pretextato*, con representación de un ancla, símbolo de firmeza y de esperanza en la salvación, se considera uno de los ejemplos más antiguos conocidos. De igual modo, el pez aparece también representado en un buen número de lápidas funerarias, al ser interpretado a modo de acróstico a partir de su vocablo griego ΙΧΘΥC (*Ichthys*): *Ιησους Χριστός Θεου Υιός Σωτήρ* (JesuCristo Hijo de Dios Salvador). Un buen ejemplo lo representa la *estela de Licinia Amia* de inicios del siglo III, hallada en la *Necrópolis Vaticana* y hoy en el Museo Nazionale Romano (figura 3), donde además de figurar dos peces entre un ancla y una corona de laurel, aparece la inscripción ΙΧΘΥC ΖΩΝΤΩΝ (pez de los vivientes).

Figura 3. Estela funeraria de *Licinia Amia*. Roma, Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo alle Terme.

2.3. *Pintura*

Como se ha advertido, las catacumbas romanas son el espacio funerario por excelencia de las comunidades cristianas y lugar en que se encuentra el mayor y más rico elenco de escenas cristianas en pintura mural. Por norma general nos encontramos con una sucesión de escenas aisladas que van desde el Génesis, con las figuras de Adán y Eva en la escena del *Pecado Original* (figura 4), a ciertos episodios relacionados con la salvación a través de la fe que protagonizan diversos personajes del Antiguo Testamento como *Noé y el Arca*, Abraham a punto de sacrificar a su hijo Isaac por mandato divino, los *tres hebreos* condenados al horno en Babilonia por negarse a adorar al ídolo de Nabucodonosor (figura 5) o *Daniel en el foso de los leones*, entre otros. Aunque más escasas, no faltan tampoco las representaciones basadas en el Nuevo Testamento como la *Virgen con el Niño*, la *Epifanía* o el *bautismo de Cristo*, así como varios milagros protagonizados por Cristo que recogen los Evangelios como la *curación del paralítico* o la *resurrección de Lázaro*, entre otros. En muchas ocasiones se ha relacionado el claro sentido salvífico de este tipo de escenas con su presencia en contextos funerarios y su significación a partir de algunas de las primeras plegarias empleadas por los cristianos como el *Ordo Commendationis Animae*, donde se pide a Dios la salvación del alma tal y como él salvó a los mismos protagonistas bíblicos que aparecen representados en las escenas. La figura del *Buen pastor*, representación simbólica por excelencia de la filantropía o ayuda al prójimo en la Antigüedad, es interpretada en clave cristiana como Cristo cuidando de su rebaño, llevando a la oveja desca-

Figura 4. Adán y Eva, escena del *Pecado Original*.
Roma, Catacumba de los Santos Marcelino y Pedro.

Figura 5. Los *tres hebreos* en el horno de Babilonia.
Roma, Catacumba de Priscilla.

mada sobre sus hombros. Del mismo modo, la figura de *la orante*, representación simbólica de la *pietas* (piedad) en la Antigüedad, representa la oración del difunto para lograr la salvación. En la pintura romana de catacumbas predominan las representaciones de escenas aisladas o las series de escenas yuxtapuestas unas a otras, sin embargo existen también de forma excepcional ejemplos de pequeños ciclos iconográficos como sucede en las paredes laterales de uno de los ambientes de la llamada *Cappella Greca* de la *Catacumba de Priscilla* (figura 2) de finales del siglo II a inicios del siglo III, donde se representan varias escenas alusivas al episodio bíblico de *Susana y los viejos*.

Fuera de Roma nos encontramos con los frescos del *baptisterio de Dura Europos* (anteriores al 256), en los que aparece representado el *Buen pastor* al fondo de la hornacina que cubre la piscina bautismal, y en la pared contigua una serie de escenas en dos registros superpuestos (figura 6), entre las que encontramos a la *curación del paralítico*, *Cristo caminando sobre las aguas* o *las tres Marías ante el sepulcro*. El estilo de los frescos de *Dura Europos* es sencillo, sobre todo en el *Buen pastor* y las escenas del registro superior con esquemáticas figuras de pequeñas dimensiones trazadas a base de líneas, sin embargo, en el registro inferior, en especial en la escena de *las tres Marías*, las figuras son de factura mucho más monumental, dispuestas sobre fondo rojo,

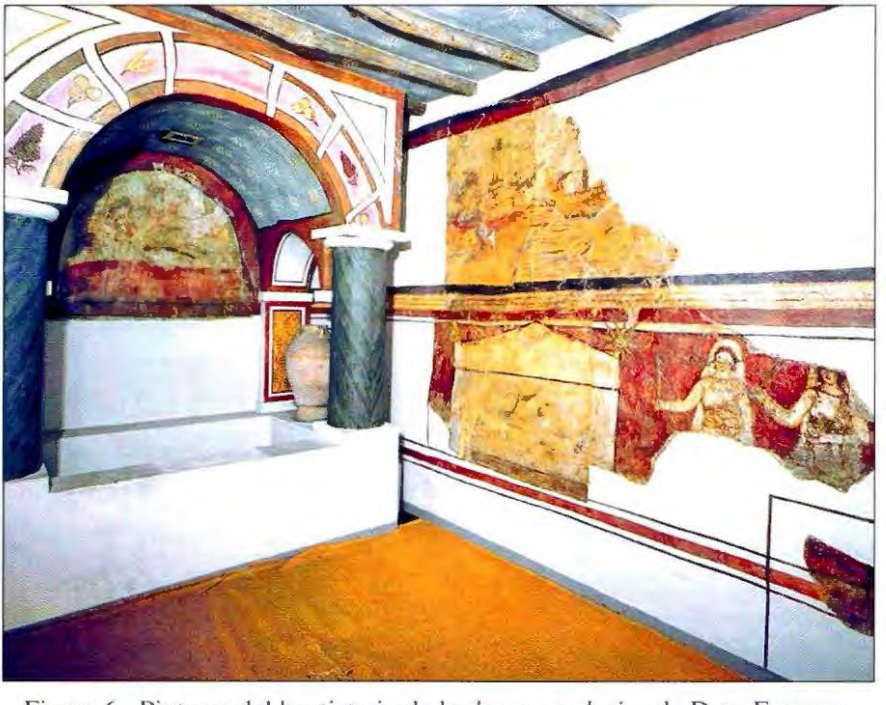

Figura 6. Pinturas del baptisterio de la *domus ecclesiae* de Dura Europos. Yale University Art Gallery.

mostrando una relación mucho más estrecha con los cánones estilísticos propios de la pintura mural romana de la época.

2.4. *Escultura*

Al igual que sucede con la pintura mural, la escultura cristiana del periodo anterior al 313 es mayoritariamente de carácter funerario. El sarcófago es el soporte predilecto de los cristianos más acaudalados, decorándose su frente y laterales con escenas en relieve que siguen unos parámetros iconográficos semejantes a los empleados en la pintura. La irrupción de temas cristianos en la escultura es progresiva, iniciándose en las últimas décadas del siglo III con la inclusión de temas menos explícitos como el *Buen pastor* o la *Orante*, aislados o intercalados con otras escenas habituales en la época como las de carácter pastoril, de vendimia, etc. Así, en el llamado *Sarcófago "de los tres pastores"* de los Museos Vaticanos, datado hacia el año 300, se representan tres figuras del *Buen pastor* (el del centro barbado) intercalados en una escena de vendimia protagonizada por erotes (amorcillos), que ocupa la práctica totalidad del frente. Entre los ejemplos más antiguos con presencia exclusiva o casi exclusiva de temas cristianos se encuentra la pieza procedente de Roma, hoy en la N.Y. Carlsberg Glyptotek de Copenhague, de hacia el año 300 (figura 7), cuya decoración del frente queda dominada por una serie de escenas del *ciclo de Jonás*, desde que es lanzado al mar, siendo devorado por la ballena (representada como monstruo marino), para ser expulsado de su cuerpo y finalmente aparecer desnudo y recostado bajo una calabacera. Diversas piezas datadas en los primeros años del siglo IV, anteriores al 313, muestran igualmente el frente decorado con escenas cristianas pero, a diferencia de sarcófagos como el *de Jonás* de Copenhague, los distintos episodios se disponen de forma encadenada, sin solución de continuidad.

Figura 7. Sarcófago de taller romano con escenas del *ciclo de Jonás*. Conpenhague. NY Carlsberg Glyptotek.

Un buen ejemplo de este grupo de piezas es el sarcófago de taller romano hallado en Astorga, hoy conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

3. El periodo posterior al *Edicto de Milán* (313)

Tras la *Paz de la Iglesia* el cristianismo experimenta un auge sin precedentes en la sociedad romana alcanzado, como se ha indicado, todas las capas de la sociedad incluida la familia imperial. Constantino I no es oficialmente cristiano hasta el final de su vida, sin embargo sí lo será buena parte de su familia, incluyendo a su madre Elena, su hija Constanza, o sus hijos y sucesores en el trono Constantino II, Constante y Constancio II. Además, Constantino I será el encargado de presidir el que supone el primer concilio ecuménico de la Iglesia, el *Concilio de Nicea*, en el 325, en el que se condena el arrianismo y, a la par, se inicia una relación Imperio-Iglesia de gran repercusión histórica en los siglos venideros. Por otra parte, Constantino es además el comitente de las que suponen las primeras grandes basílicas de la cristiandad, no únicamente por su envergadura sino también por su significación simbólica.

Las manifestaciones plásticas cristianas posteriores al 313 muestran también importantes cambios desde un punto de vista formal y tipológico. La decoración escultórica y pictórica de las basílicas hará posible la existencia de un arte cristiano que puede ser ya calificado de monumental, tal y como queda patente en el terreno de la musivaria. La escultura no quedará al margen de dicho proceso, generalizándose la producción a gran escala de sarcófagos con temas cristianos, quedando afianzados sus contenidos iconográficos a la vez que adquieren monumentalidad tanto en su formato como en su calidad artística. La iconografía cristiana, en fin, pasa a hacer acto de presencia en todos los ámbitos de la cultura material, desde los objetos más lujosos destinados las clases altas, elaborados en oro, plata o marfil, a los elementos más sencillos de uso cotidiano, de cerámica, vidrio, bronce, etc.

3.1. *Las basílicas cristianas de los siglos IV y V*

La nueva situación de los cristianos a partir del 313 hace necesarias estructuras arquitectónicas que se adapten a las necesidades de reunión de la creciente comunidad y a las particularidades de la liturgia cristiana. La *domus ecclesiae* y el *titulus* quedan obsoletos, siendo sustituidos por los nuevos edificios que en muchos casos se emplazan en su mismo lugar o en las inmediaciones. El nuevo modelo arquitectónico por excelencia será la basílica, que tomará parte de sus particularidades arquitectónicas de la basílica romana, edificio de carácter civil, vinculado a la administración de la justicia. La estructura de la *basílica cristiana* se conforma a partir de un cuerpo principal de planta rectangular, dividido en tres o cinco naves longitudinales, siendo la cen-

tral más ancha y alta que las laterales. Las naves se separan por hileras de columnas dispuestas bien bajo arquitrabes, bien sustentando arcos de medio punto. La diferencia de altura de la nave central permite que en su zona superior se abran hileras de ventanas, facilitando la iluminación del interior del templo. El cuerpo rectangular principal se orienta generalmente en sentido oeste-este, rematándose en su extremo oriental por un muro en cuyo centro se abre un gran arco, llamado arco triunfal, que comunica con la cabecera del edificio, por lo general de planta semicircular y con cubierta de cuarto de esfera. Esta zona, la más sagrada del templo, es donde se sitúa el altar mayor desde el que se oficia la misa, estando a menudo cubierto por un baldaquino o *ciborium*. El suelo de esta zona puede aparecer sobreelevado con respecto al de las naves, estando su acceso restringido al clero (durante los oficios la nave central queda igualmente reservada al clero, situándose los fieles en las naves laterales). Normalmente las naves se cubren mediante armazones de madera, de doble vertiente en el caso de la nave central, que pueden quedar vistos desde el interior o presentar techumbres planas de madera, decoradas con casetones. En ocasiones puede encontrarse también la presencia de un transepto, cuerpo perpendicular al eje de las naves dispuesto en la zona más cercana a la cabecera. A los pies de la basílica se dispone el nártex, espacio cubierto que antecede a las naves, destinado a los catecúmenos (los todavía no bautizados), cuyo acceso al interior del templo no estaba permitido. Antecediendo al nártex podemos encontrar un patio cuadrangular o atrio, de acceso público, en cuyo centro se puede situar una fuente de carácter más o menos monumental.

La primera de las grandes basílicas mandadas construir por Constantino I en Roma fue la de *San Juan de Letrán*, la catedral de Roma, única erigida por el emperador dentro del perímetro de las murallas. El lugar elegido fueron los *Horti Laterani*, terrenos de propiedad imperial donde se situaban los cuarteles de los *equites singulares* (su guardia personal), demolidos para erigir la nueva construcción. Las obras se inician en el 313 o en 314, siendo consagrada seguramente hacia el 320 por el papa Silvestre (314-335), bajo la advocación del Salvador (figura 8), datando la actual advocación del *Salvador y los Santos Juan Bautista y Juan Evangelista* de época de Gregorio Magno (590-604). Su planta es basilical de cinco naves, con la central (de 90,55 metros de longitud por 18,73 de ancho) separada de las laterales mediante columnas que sustentan arquitrabes, mientras que las columnatas de las naves laterales, de menor altura, sustentaban arcos de medio punto. A la nave central daba un gran ábside semicircular de 9,22 metros de profundidad. En sus inmediaciones se situaba, además, el palacio papal o *Patriarcho* y un gran baptisterio de planta centralizada, con piscina central, donde el Papa administraba el sacramento del bautismo en una única época del año, la Pascua. La basílica de *San Juan de Letrán* sufrió reformas en diversos momentos de la Edad Media, siendo las naves reconstruidas en época barroca (entre 1646-1650) y la cabecera en el siglo XIX (entre 1876-1887), si bien respetando en parte las proporciones y distribución espacial del edificio constantiniano, del que en la actualidad única-

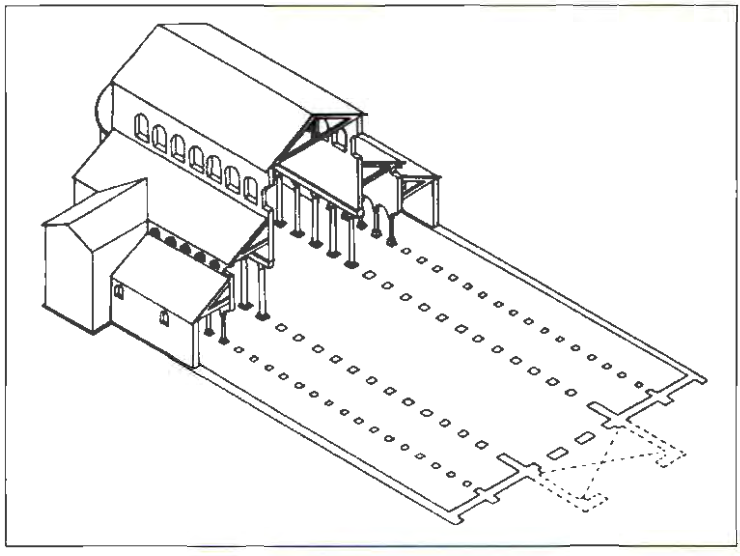

Figura 8. *San Juan de Letrán*. Roma. Restitución hipotética de su estado hacia el 320.

mente subsiste parte de la cimentación de las naves y del ábside. Constantino manda construir una segunda gran basílica en Roma, sobre la Colina Vaticana, en el lugar donde sufrió martirio y fue enterrado el apóstol San Pedro. La *basílica de San Pedro del Vaticano* se erige entre los años 319-322, amortizando el circo de época de Nerón y la necrópolis existente en el lugar (en la que se encontraba la *memoria* de Pedro). El edificio sigue de nuevo el esquema basilical, con cinco naves cubiertas con armadura de madera, una gran cabecera absidada, con la *memoria* de San Pedro reformada y monumentalizada ocupando el centro, y a los pies del edificio un gran atrio porticado, en cuyo centro se dispuso una fuente monumental ornamentada con gran piña de bronce de época romana altoimperial (de casi cuatro metros de altura) bajo baldaquino, hoy conservada en los Museos Vaticanos (*Cortile della Pigna*).

Tras la peregrinación de Elena, madre de Constantino, en los años 325-326 a Tierra Santa, el emperador manda erigir una serie de basílicas en los principales lugares vinculados a Jesucristo, en especial las de la *Natividad en Belén* y la del *Santo Sepulcro en Jerusalén* (figura 9). La primera de ellas estaba ya terminada en el año 333 según consta en el relato de un peregrino, siendo posteriormente reedificada en el siglo VI por Justiniano. El edificio constantiniano constaba de un atrio porticado que antecedía a la estructura basilical principal de cinco naves separadas por hileras de columnas sustentando arquitrabes, rematándose en la cabecera no por un ábside, sino por un cuerpo octogonal con cúpula abierto a la nave central y desde el cual se accedía a la inferior *gruta de la Natividad* de Jesús. Desde un punto de vista de la edilicia cristia-

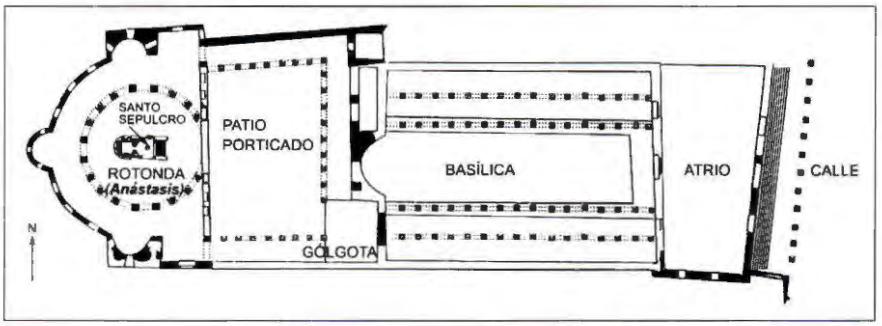

Figura 9. Complejo del *Santo Sepulcro*, Jerusalén. Planta hacia el 333.

na, nos encontramos pues ante una solución novedosa al unirse un esquema basilical longitudinal a un cuerpo de planta centralizada. Durante los trabajos arqueológicos realizados en los años 30 del siglo XX, se pudieron localizar diversos muros de cimentación de la basílica del siglo IV, así como parte de la decoración de su pavimento, consistente en mosaicos geométricos. En Jerusalén, la *basílica del Santo Sepulcro* presentaba un esquema arquitectónico de mayor complejidad, aglutinando tanto la tumba donde Jesucristo fue sepultado y desde donde resucitó, como el Gólgota, el lugar donde fue crucificado. El recorrido, en sentido este-oeste, parte de una calzada de la ciudad a la que da una escalinata ascendente que da acceso a un gran atrio porticado. Tras el atrio se dispone un edificio basilical de cinco naves, con tribunas en las cuatro naves laterales, seguido de un segundo patio porticado, de planta irregular, en cuyo extremo sudeste está el Gólgota, lugar que custodia el *Lignum Crucis* (la Veracruz), desde el siglo IV recubierto de metal precioso y gemas. Desde el flanco occidental del patio se accede a un edificio de planta circular con cubierta cónica, la *rotonda de la Anástasis*, que alberga el *edículo del Santo Sepulcro* de Cristo. El edificio actual es fruto de numerosas reformas acaecidas a lo largo de los siglos, como la de época de Justiniano del siglo VI, siendo conocida la configuración del edificio constantiniano gracias a la información arqueológica y a los testimonios de peregrinos como el de Egeria, peregrina de origen hispano que visitó el lugar hacia el 380.

La política edilicia de Constantino va más allá de la construcción de edificios individuales, fundando en 324 una ciudad sobre la antigua Bizancio, *Constantinopla*, enclave estratégico a orillas del Bósforo. La ciudad nace como la *Nueva Roma*, dotándose de murallas, avenidas, palacio imperial, senado, un gran foro dedicado a Constantino, un hipódromo y, como es propio del momento, una serie de basílicas cristianas construidas también bajo patrocinio del emperador. Cerca del nuevo palacio y del hipódromo se construyen las basílicas dedicadas a *Santa Sofía* (Santa Sabiduría) y a *Santa Irene* (Santa Paz). Se edifica también la *basílica de los Santos Apóstoles* o *Apostoleion*, edificio que albergaba reliquias de los doce Apóstoles y junto al cual Constantino dispuso

su propio mausoleo, donde fue inhumado en un sarcófago de pórfido. Tanto esta última construcción como las de *Santa Sofía* y *Santa Irene* no se conservan, al ser todas ellas construidas de nuevo, desde los cimientos, en el siglo VI, en época del emperador Justiniano (ver tema 2).

A pesar de la rápida difusión de la tipología basilical, en Roma surgen otras tipologías derivadas de ella como la llamada basílica *circiforme*. Las naves laterales, en lugar de quedar rematadas por un muro recto, se prolongan en semicírculo hasta unirse, formando un deambulatorio que rodea el ábside por detrás. Se considera que esta innovación viene motivada por el gran auge de la asistencia de fieles para venerar las reliquias de algunos mártires, siendo los mejores ejemplos conocidos, parcialmente conservados en la actualidad, la *basílica Apostolorum* (hoy *basílica de San Sebastián*) en la *Via Apia* y la de *Santa Inés* en la *Via Nomentana*, adyacente al *mausoleo de Santa Constanza*.

Tras la época de Constantino, durante la segunda mitad del siglo IV y el siglo V, la tipología basilical creada en la Roma constantiniana se consolida como el esquema arquitectónico principal para los templos cristianos. Se difunde por todo el Imperio, incluida la Península Ibérica, tal y como demuestran algunos ejemplos como *Santa María de Terrassa* (Barcelona), o la de *San Fructuoso de Tarragona* en la *necrópolis del Francolí*. Son muy numerosos los ejemplos conocidos en toda la geografía mediterránea, no siendo necesario enumerarlos todos, pero sí cabe destacar, sin embargo, la construcción a finales del siglo IV, en época teodosiana, de la gran *basílica de San Pablo Extramuros* en Roma. El edificio, de cinco naves, separadas por columnatas bajo arcos de medio punto, quedó destruido en 1823 a causa de un incendio, siendo reconstruido en el mismo siglo XIX, respetándose las dimensiones y proporciones del edificio teodosiano. Otra de las grandes basílicas romanas de estos momentos es *Santa María la Mayor*, construida sobre la colina del Esquilino por el papa Sixto III (432-440), inmediatamente después de la celebración del *III Concilio Ecuménico* en Éfeso, en el 431. En este concilio se aprueba el dogma de la maternidad divina de María, siendo declarada de forma oficial *Theotokos*, Madre de Dios. El edificio del siglo V es esencialmente el conservado en la actualidad, quedando a lo largo de los siglos rodeado por completo por una serie de aditamentos posteriores como las múltiples capillas a los laterales, así como las diversas adiciones de la fachada y la cabecera. La estructura es basilical, de tres naves, separadas por columnas con capiteles jónicos bajo arquitrabes. Sin duda, la basílica mejor conservada de la época es la de *Santa Sabina*, erigida en la colina del Aventino de Roma, entre los años 422-432 (figura 10). Se trata de un edificio de planta basilical, de tres naves, separadas por columnas de capiteles corintios que sustentan arcos de medio punto, disponiéndose al fondo de la nave central un ábside semicircular donde se sitúa el altar mayor. Se conservan incluso algunos de sus elementos decorativos originales, como los motivos ornamentales en *opus sectile* elaborados con preciosos mármoles que se disponen en las enjutas de los arcos de la nave central, así como las puertas de madera del ingreso occidental, decoradas con diversas escenas bíblicas en relieve.

Figura 10. *Santa Sabina*, Roma. Interior.

3.2. *Los edificios de planta centralizada: mausoleos y edificios martiriales. Baptisterios*

El uso de esquemas de planta centralizada en la arquitectura funeraria de la Antigüedad es del todo habitual, contando con notables ejemplos desde la época helenística (*mausoleo de Halicarnaso*, siglo IV a.C.) y toda la época romana imperial: *mausoleo de Augusto* (siglo I d.C.) y *de Adriano* (siglo II d.C.) en Roma, *de Diocleciano* en Split (finales del siglo III), *de Galerio* en Salónica (inicios del siglo IV), etc. Tras el año 313 esta tradición sigue plenamente vigente, siendo los esquemas de planta centralizada los empleados también en los mausoleos de eminentes personajes cristianos, con la salvedad de que ahora muchos de estos edificios serán construidos en conexión con basílicas cristianas. Un buen ejemplo es el *mausoleo de Constanza*, hija de Constantino, erigido junto a la basílica circiforme de *Santa Inés* en Roma (figura 11). Se trata de un edificio de planta circular, con un pequeño nártex de ingreso rectangular rematado por dos exedras en los extremos. El cuerpo circular posee a su vez dos espacios, uno externo o deambulatorio, cubierto con bóveda anular decorada con mosaicos, que rodea un cuerpo central, de mayor altura, con ventanales y cubierto con cúpula. Ambos se separan mediante una serie de arcos de

medio punto peraltados, sustentados por un orden completo con parejas de columnas con capiteles corintios. Al perímetro del cuerpo exterior se abre una serie alterna de nichos, cuadrangulares y semicirculares (dos de los cuales conservan su decoración original en mosaico), situándose el de mayor tamaño en el extremo opuesto a la entrada, lugar reservado para el gran *sarcófago de Constanza* elaborado en pórfido. También en Roma, el *mausoleo de Santa Elena* fue erigido junto a la *basílica de los Santos Marcelino y Pedro* en la *Via Casilina*. De planta circular y mayores dimensiones, su estado de conservación es mucho más deficiente, procediendo de él también un monumental sarcófago de pórfido. Fuera de la ciudad de Roma existen numerosos ejemplos de mausoleos cristianos de planta centralizada como el de *Centcelles* (Constantí, Tarragona), datado en época constantiniana. Parte de una *villa* tardorromana, el mausoleo es de planta cuadrangular exterior y circular en el interior, con dos niveles subterráneos o criptas y una cúpula decorada en mosaico.

Figura 11. *Mausoleo de Santa Constanza*, Roma. Interior.

Los mausoleos de la época presentan también otros tipos de plantas centralizadas además de la circular, como la cruciforme, presente en el *mausoleo*

llamado *"de Gala Placidia"* en Rávena, anexo a la hoy desaparecida *basílica de la Santa Cruz* (figura 12). Los cuatro brazos de la cruz se cubren con bóvedas de cañón y cúpula en el centro, siendo su construcción de ladrillo, presentando un sencillo aspecto externo, en contraste con la suntuosidad del interior decorado con mosaicos. Tres de sus brazos albergan sarcófagos de mármol blanco y gran formato, uno de los cuales se atribuyó tradicionalmente a Gala Placidia, hija de Teodosio I, quien realmente fue enterrada en Roma, en un mausoleo anexo a *San Pedro del Vaticano*.

Figura 12. *Mausoleo de Galla Placidia*, Rávena. Exterior.

Además de los mausoleos, los esquemas de planta centralizada son también empleados tras el 313 en los *martyria*, los edificios destinados a perpetuar la memoria de los mártires. El *martyrium* puede conmemorar tanto el lugar donde el mártir sufrió martirio y murió, como el lugar donde fue posteriormente enterrado, por tanto, un mártir puede llegar a tener más de un edificio martirial en un mismo contexto urbano. Su relación tipológica con los mausoleos es pues evidente, sin embargo, los *martyria* además de edificios funerarios son también sacros, estando dotados de altar y funciones litúrgicas. Las antiguas *memoriae* son a, partir del siglo IV, monumentalizadas, constituyendo edificios monumentales como el de *San Gereón de Colonia* de planta ovalada, o el de *San Babilás de Antioquía*, de planta cruciforme, ambos datados a finales del siglo IV. Ya en el siglo V, la *iglesia de Santo Stefano Rotondo* en Roma, supone un caso particular dentro de los edificios martiriales. Se construye entre los años 468-483

en época del papa Simplicio, para acoger las reliquias del protomártir San Esteban, que habían sido traídas a Roma desde Tierra Santa. Se trata de un edificio de planta circular, con un cuerpo central de mayor altura sustentado por columnas de capitel jónico bajo arquitrabe. A su alrededor se dispone un deambulatorio circular al que se abrían cuatro capillas en sentido cruciforme (solo una se conserva), alternadas con otros tantos patios a cielo abierto (no conservados). En el mismo siglo V se construye el que supone uno de los edificios martiriales más monumentales de la época, dedicado a San Simeón Estilita, quien pasó sus últimos 37 años de vida ascética sobre una columna de 15 metros. Muerto en el año 459, el lugar se convierte en centro de peregrinación construyéndose hacia 480-490, bajo patrocinio del emperador Zenón, un gran edificio en su honor en torno a la columna de San Simeón. El *martyrium de San Simeón Estilita* (hoy *Qal'at Sim'an*, Siria) es una gran construcción de planta cruciforme constituida por la unión de cuatro cuerpos basilicales de tres naves cada uno, con un cuerpo central octogonal donde se sitúa la columna (figura 13). Los brazos occidental y meridional quedan precedidos de un nártex, mientras que el oriental se remata con una cabecera de triple ábside. Junto al edificio se disponen diversas dependencias anexas y en el extremo meridional del complejo un baptisterio. Como es propio de la arquitectura eclesiástica siria de estos momentos, la obra se confecciona por completo mediante el uso de grandes sillares de piedra perfectamente tallados y dispuestos en seco (sin uso de argamasa), empleándose cubiertas de madera, a excepción de los ábsides que son también de piedra.

Figura 13. Basílica de *San Simeón Estilita*. Qal'at Si'man, Siria.

Otra de las tipologías arquitectónicas más significativas, que adquiere una monumentalidad inusitada tras el 313, son los baptisterios. Edificios exentos de planta centralizada en cuyo centro se dispone una piscina bautismal cubierta con baldaquino. El rito del bautismo por inmersión, único vigente para los cristianos en estos momentos, exige la presencia de dicha piscina, variando sus dimensiones y morfología según los casos. Entre los baptisterios más antiguos conocidos se encuentra el de *San Juan de Letrán* en Roma, construido hacia el 315 en época de Constantino I, aunque profundamente reformado por el papa Sixto III en los años 432-440. Precedido de un nártex cuadrangular rematado por dos exedras en los extremos, su estructura principal central es de planta octogonal, cubierta con cúpula gallonada, con un doble orden de columnas superpuestas sustentando dinteles. Este cuerpo central se rodea por un deambulatorio abovedado, resultando una estructura semejante a la de edificios como el *mausoleo de Santa Constanza*. De estructura más sencilla, basada en un único cuerpo octogonal cupulado, ha llegado hasta nuestros días el *baptisterio de San Giovanni in Fonte* de Nápoles, datado entre los siglos IV y V (conservando buena parte de su decoración en mosaico del siglo VI), así como el que supone el baptisterio mejor conservado de la época, el *baptisterio de los Ortodoxos de Rávena*. Su construcción se inicia bajo el obispo *Urso* a inicios del siglo V como anexo a la coetánea catedral (hoy sustituida por la catedral barroca), no concluyéndose hasta mediados del siglo V en época del obispo *Neon*, por lo que también se conoce como *Baptisterio Neoniano*. Su estructura octogonal con cúpula, acoge en el centro la piscina bautismal, también octogonal, de placas de mármol. Su alzado interior se articula mediante arcos ciegos de medio punto en el nivel inferior y en el superior arcos a los que se abren ventanales. El interior se decora con mosaicos y relieves en estuco, muy bien preservados (figura 16).

3.3. *Pintura mural y mosaico*

La pintura de época posterior al 313 sigue las pautas propias de la evolución de la pintura romana del momento, mostrando un proceso progresivo de abandono del naturalismo heredado de los periodos helenístico y altoimperial, a favor de un lenguaje más sintético y enfocado a la plasmación simbólica de los personajes y episodios. Este proceso, que supone el arranque de lo que será desarrollado a lo largo de los primeros siglos de la Edad Media es, como se ha indicado, paulatino y no siempre unidireccional, pudiendo convivir en un mismo momento y lugar manifestaciones artísticas de índole diversa.

Uno de los ejemplos mejor conservados de la pintura mural de época constantiniana lo constituye el conjunto hallado en las excavaciones de 1946 de la *catedral de Tréveris* (Alemania), hoy en el Museo diocesano de la ciudad. En una serie de casetones de fondo azul se representan amorcillos y retratos de damas nobles con nimbo, en los que se ha querido identificar a miembros de la familia imperial como Elena o Fausta, ataviadas con ricas vestiduras y joyas.

Durante los siglos IV y V las catacumbas siguen teniendo uso funerario y son decoradas con pintura mural como en el momento anterior al 313, sin embargo, las composiciones serán ahora de carácter más monumental, mostrando una calidad artística mayor. Buena prueba de ello son las pinturas de la *catacumba anónima de Via Latina*, que se encuentran entre las mejor conservadas al no haber sido descubiertas hasta mediados del siglo XX. La catacumba presenta una rica iconografía que varía en función de sus regiones, pudiendo encontrar desde escenas de la mitología clásica como los *doce trabajos de Hércules*, a escenas de corte profano como una escena de medicina, y escenas bíblicas tanto del Antiguo como en el Nuevo Testamento.

No es extraña la presencia de pintura mural y mosaico en un mismo contexto, tal y como sucede en la cúpula del *mausoleo de Centcelles* (Tarragona), cuya decoración en registros superpuestos se inicia en la parte inferior con pintura mural con restos de la figura de una dama, para proseguir con el mosaico. Se representa primero una cacería de ciervos y sobre ésta una serie de escenas bíblicas entre columnas, tales como *Noé en el Arca, los tres hebreos en el horno de Babilonia* o *Daniel en el foso de los leones*, entre otras. Encima encontramos composiciones que alternan las personificaciones de las cuatro estaciones con cuatro escenas de personajes entronizados de difícil identificación, y finalmente en la zona cenital una escena de la que únicamente se conservan los rostros de algunos personajes. Sin conocerse a ciencia cierta el destinatario del mausoleo, se trataría sin duda de un personaje de alto rango de la *Tarraco* de mediados del siglo IV (laico o eclesiástico), en cuyo mausoleo encontramos la transposición al mosaico de la misma iconografía funeraria que encontramos presente en la pintura y en la escultura de sarcófagos de la época.

El mosaico constituye sin duda el soporte de mayor prestigio en la decoración de los edificios cristianos a partir del siglo IV. La mayor dificultad técnica que implica su ejecución, va pareja a su mayor resistencia física y, lógicamente, a un coste económico mayor. Entre los ejemplos más tempranos conocidos encontramos los mosaicos del *mausoleo de Santa Constanza* que, desde un punto de vista iconográfico, pueden dividirse en dos grupos. Por una parte están los mosaicos que recubren la bóveda anular del deambulatorio, de temática profana, con escenas protagonizadas por amorcillos vendimiando y pisando la uva, motivos decorativos varios dentro de la más pura tradición figurativa clásica (figura 14). Por otra parte, los mosaicos que decoran dos de los ábsides de las exedras perimetrales presentan iconografía cristiana, mostrando en un caso una *Traditio Legis*, o escena en la que Cristo, en este caso entre San Pedro y San Pablo, entrega la Nueva Ley al primero, y en el otro una *Traditio Clavium*, en la que Cristo entrega las llaves a Pedro. Es el primer testimonio conocido en el que Cristo aparece con vestiduras imperiales de color púrpura y entronizado sobre la esfera del cosmos como *Pantocrátor*. Gracias a diversos testimonios gráficos del siglo XVIII sabemos que la cúpula central del mausoleo también estuvo decorada con mosaicos, hoy no conservados. En ellos se representaba una serie de escenas fluviales protagonizadas por amor-

cillos, además de temas bíblicos como el episodio de *Susana y los viejos* y el posterior *juicio de Daniel*.

Figura 14. Escena de erotes vendimiando. *Santa Constanza*, Roma.

El mosaico absidal de la *basílica de Santa Pudenciana* en Roma, datado a finales del siglo IV o inicios del V (época teodosiana), muestra una escena protagonizada por Cristo entronizado con un libro abierto junto a los doce apóstoles y dos figuras femeninas, identificadas como Santa Pudenciana y su hermana Santa Praxedes que coronan a San Pedro y San Pablo. La escena se enmarca en un contexto edilicio interpretado como la Jerusalén celeste, representándose en el centro del cielo el *Lignum Crucis* y a los lados la que se supone la más antigua representación conocida en el arte monumental de un Tetramorfos, los símbolos animales de los cuatro evangelistas en forma de bustos alados que emergen del cielo. De izquierda a derecha vemos el ángel de Mateo, el león de Marcos, el toro de Lucas y el águila de Juan.

Ya en el siglo V, entre los años 432-440 la *basílica de Santa María la Mayor* se decora con una serie de mosaicos de los que han sobrevivido diver-

sos paneles en la nave central con escenas del Antiguo Testamento, y los del arco triunfal con escenas cristológicas. En la nave central se conservan 27 de los 42 paneles originales (12 a izquierda y 15 a derecha), narrando episodios relativos a Abraham, Jacob, Isaac en el flanco izquierdo de la nave, y a Moisés y Josué en el derecho. La configuración de las escenas, que en algunos casos aparecen en dos registros sobrepuestos, denota, tanto en los personajes como en la ambientación paisajística, un alto grado de naturalismo. El tipo de composiciones, con el mencionado recurso de disponer las escenas en doble registro, el dinamismo de las figuras, así como su propio estilo figurativo y cromático, nos remiten a la ilustración de manuscritos de la época, de la que se conservan algunos escasos ejemplares. Es especialmente significativa la relación estilística de estos mosaicos con las ilustraciones del *Virgilio Vaticano* o los fragmentos del *Quedlimburg-Itala* de la Staatsbibliothek de Berlín, datados en el mismo siglo V. Por el contrario, los mosaicos del arco triunfal, pertenecientes al mismo momento, denotan un estilo distinto, fruto tal vez del trabajo de otro taller, que emplea un lenguaje mucho más solemne, de figuras más rígidas, monumentales y estilizadas, como queda especialmente patente en

Figura 15. *Anunciación, Epifanía y matanza de los inocentes*. Santa María la Mayor, Roma.

las representaciones de la *Virgen María y el Niño*. Entre los episodios cristológicos representados nos encontramos con escenas de la infancia de Cristo, desde la *Anunciación*, la *Epifanía* o la *matanza de los inocentes* (figura 15).

Del siglo V datan también otros importantes ejemplos como los mosaicos del interior del *mausoleo "de Gala Placidia"*, donde sobre fondo azul y con gran naturalismo se representa en la cúpula un cielo estrellado con el Tetramorfos y parejas de apóstoles con elementos paradisíacos como palomas bebiendo de fuentes. Los lunetos, al fondo de las bóvedas de cañón, presentan composiciones protagonizadas por el *Buen pastor* o *San Lorenzo* junto a la parrilla de su martirio y un armario con los libros de los cuatro evangelios. En el *baptisterio de los Ortodoxos*, de mediados del siglo V, los mosaicos muestran en sentido ascendente motivos vegetales con santos, composiciones arquitectónicas con el motivo de la *Etimasia* (Trono vacío, símbolo de la segunda venida de Cristo), los doce apóstoles y por fin en el cénit el Bautismo de Cristo, que aparece desnudo bautizado por San Juan, con la paloma del Espíritu Santo sobre su cabeza y a un lado la personificación (al modo clásico) del río Jordán (figura 16).

Figura 16. Apóstoles y Bautismo de Cristo. *Baptisterio de los Ortodoxos*, Rávena.

3.4. *La escultura de bulto redondo y los sarcófagos cristianos de los siglos IV y V*

Durante los siglos IV y V los talleres de escultura siguen produciendo piezas de bulto redondo, abarcando desde las tipologías tradicionales de la escultura romana, como los retratos (cuya elaboración se constata hasta al menos el siglo VI), a la representación de figuras veterotestamentarias y del propio Jesucristo. En Roma se conservan diversas esculturas de Cristo de la primera mitad del siglo IV, tales como el *Cristo Doctor joven*, sedente, portando un rollo en una mano del Museo Nazionale Romano (figura 17). Esta excepcional escultura, tanto por su iconografía como por su calidad, contrasta con la serie más prolífica de piezas en las que se representa a *Cristo como Buen Pastor*. El ejemplar de los Museos Vaticanos se encuentra entre las piezas de mayor calidad

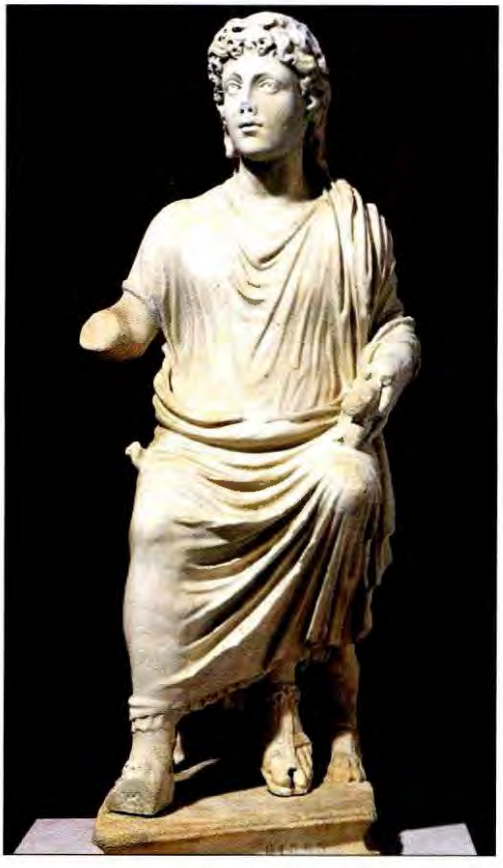

Figura 17. *Cristo Doctor sedente*. Roma, Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo alle Terme.

artística, sin embargo, los talleres de escultura de ciudades como Roma elaboraron piezas semejantes pero de menor tamaño, que fueron exportadas a diversos puntos del Mediterráneo, siendo este el caso de la pieza de la colección sevillana de *Casa de Pilatos*. Entre los ejemplos con iconografía veterotestamentaria se conservan diversas representaciones en bulto redondo del ciclo del profeta Jonás, como el ejemplar hallado en Tarso hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Las series de sarcófagos producidos por los talleres de escultura de Roma suponen una plena continuidad con respecto a las piezas de finales del siglo III e inicios del siglo IV, si bien las producciones con iconografía cristiana muestran un importante ascenso en cuanto a su cantidad y monumentalidad. De época constantiniana destacan piezas como el *sarcófago* llamado *"del dogmático"* de los Museos Vaticanos, denominación que viene dada por su iconografía al representar los más importantes dogmas de la fe cristiana. La pieza se data hacia los años 320-340, es de doble registro y muestra en el centro un medallón con los retratos de los difuntos, cuya talla quedó inacabada (figura 18). Entre las principales escenas bíblicas representadas, encontramos la *creación de Adan y Eva*, el *Pecado Original*, la *Epifanía*, diversos milagros protagonizados por Cristo como la *multiplicación de los panes y los peces* o la *curación del ciego*, la *escena del gallo*, y el *arresto de Pedro* y el *milagro de la roca*. La pieza posee, además, una estrecha relación respecto a los talleres de escultura oficiales del momento, encargados de llevar a cabo parte de los

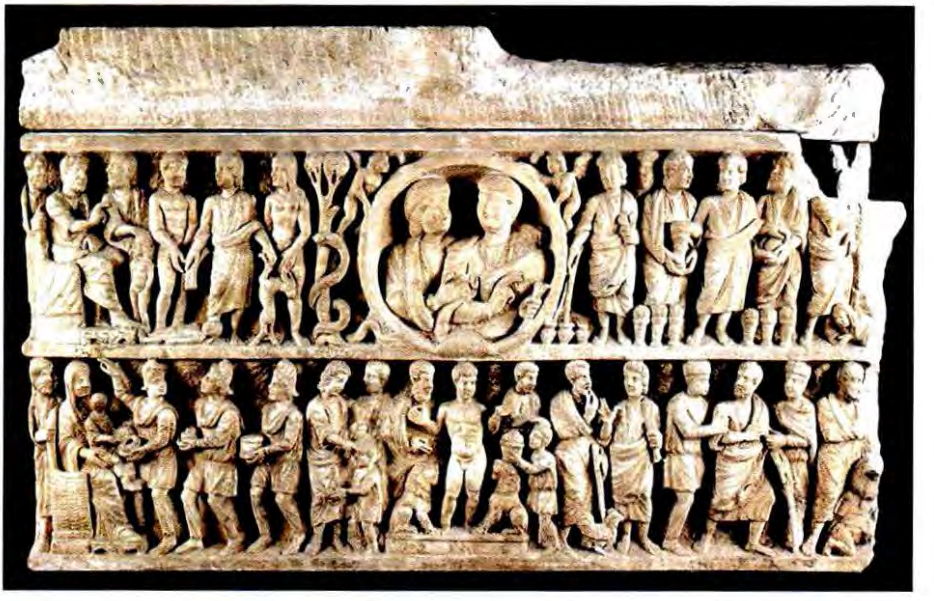

Figura 18. *Sarcófago "del Dogmático"*. Roma, Museos Vaticanos.

relieves del *Arco de Constantino*. Siguiendo el mismo esquema compositivo y de la misma cronología, sobresale también el *sarcófago de los dos Hermanos*, así denominado por representar en la venera central los retratos de dos varones de aspecto semejante y donde las escenas de la *Creación* y del *Pecado Original* se sustituyen por episodios cristológicos como la *resurrección de Lázaro*. De un momento ya post-constantiniano es el *sarcófago* del Prefecto de la Ciudad *Junio Basso*, datado con exactitud en el 359 gracias a su inscripción, hoy en el museo de la *basílica de San Pedro del Vaticano* (figura 19). Se trata de uno de los sarcófagos más monumentales y de mayor calidad artística de los conservados hasta nuestros días. El estilo es mucho más evolucionado que el de las piezas anteriores, mostrando un tipo de figuras monumentales, de factura más naturalista en todos sus elementos (rostros, vestiduras, etc.), y un tipo de composición mucho más armónica, quedando todas las escenas separadas por columnas bajo un arquitrabe en el registro superior y arcos en el inferior. Se representan episodios tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, mostrando en el registro superior el *sacrificio de Isaac*, *el arresto de Pedro*, la *Traditio Legis*, con Cristo entronizado entre Pedro y Pablo, con sus pies sobre *Caelus* (la personificación clásica del Cielo), y Cristo conducido a Poncio Pilatos. En el registro inferior aparecen *la paciencia de Job*, *el Pecado Original*, la *entrada de Cristo en Jerusalén*, *Daniel en el foso de los leones* y *el arresto de Pablo*. La decoración se com-

Figura 19. *Sarcófago de Junio Basso*. Roma, Museo de la Basílica de San Pedro del Vaticano.

pleta en los laterales de la pieza mostrando escenas agrícolas protagonizadas por erotes, y en la mal conservada cubierta escenas de una posible procesión fúnebre y la inscripción alusiva a *Junio Basso*. A finales del siglo IV se data el *sarcófago* llamado *"de Estilicón"*, hoy en la *basílica de San Ambrosio de Milán*, de gran formato, que muestra un estilo diferente a las piezas anteriores, propia del periodo teodosiano, en que las figuras adquieren una mayor monumentalidad, con un tratamiento detallista de elementos como las vestiduras, y mostrando un tipo de composiciones menos abigarradas, reduciéndose drásticamente el número de escenas representadas. De este modo, en ambos frentes principales, aparece una única escena, presidida por Cristo con los apóstoles a ambos lados dispuestos sobre un fondo arquitectónico llamado "de puertas de ciudad".

El siglo V supone un momento de importantes cambios en la producción de sarcófagos, puesto que los talleres de Roma pierden su papel preeminente cesando su producción a gran escala. Adquieren auge o surgen otros centros de producción, destinados a cubrir las necesidades de ámbito local y regional, como sucede con los talleres de Cartago en el norte de África, Constantinopla en Oriente, o Rávena en el Adriático. En esta última ciudad se producirán sarcófagos de gran calidad, que desarrollan las premisas que veíamos en los sarcófagos de finales del siglo IV, reduciendo drásticamente el número de escenas y de figuras, tal y como se observa en sarcófagos como el *de la Epifanía* de la *iglesia San Vital de Rávena*.

En *Hispania* se detecta la existencia de diversos talleres, ya activos desde el siglo IV, conformando grupos de sarcófagos locales en zonas como La Bureba en Burgos (sarcófagos de Quintanabureba, Cameno, etc.), la provincia de Toledo (Carranque y Pueblanueva) o la Bética (sarcófagos de Écija, Alcaudete, etc.), así como otros ejemplares como la cubierta de *Ithacius* hoy en la catedral de Oviedo. Entre los hallazgos recientes más notables, nos encontramos con la cubierta de sarcófago con tres escenas del *ciclo de Jonás* hallada en Carranque (Toledo), de excepcional calidad artística y con seguridad obrada por un taller hispánico, como delata la procedencia del mármol en que está realizada (figura 20).

Figura 20. Detalle de la cubierta de sarcófago con el *ciclo de Jonás* de Carranque (Toledo). Toledo, Museo de Santa Cruz.

Mención aparte merecen los sarcófagos imperiales, de formato monumental y elaborados en pórfido rojo egipcio. Se datan en los siglos IV y V, conservándose dos en Roma, el *de Helena*, con escenas bélicas de romanos contra bárbaros, y el *de Constanza*, con amorcillos vendimiando y pisando uva, ambos procedentes de sus respectivos mausoleos. El resto se encuentran en Constantinopla (actual Estambul), correspondiendo a diversos emperadores de los siglos IV y V, cuya decoración se reduce a motivos cruciformes, a excepción de un pequeño fragmento con iconografía semejante a la del *sarcófago de Constanza*.

3.5. *Artes suntuarias: orfebrería y eboraria*

Al igual que sucede con el resto de manifestaciones plásticas, se conservan destacados ejemplos tanto en orfebrería como en eboraria de los siglos IV y V. La cristianización de las élites sociales y las necesidades litúrgicas de la Iglesia, que tras el 313 pasa a tener un alto poder adquisitivo, hacen posible la irrupción de la iconografía cristiana en objetos suntuarios de toda índole. En estos momentos se constata la coexistencia de piezas cristianas y paganas (o simplemente profanas), lo que supone un reflejo directo de la realidad social de la época en la que todavía existe, tal y como nos informan las fuentes escritas, una importante minoría aristocrática pagana.

El *Tesoro del Esquilino* de finales del siglo IV, hoy en el British Museum de Londres, constituye un buen ejemplo de dicha realidad social. La pieza más notable es el *cofre de Projecta*, regalo de bodas de su esposo *Secundus*, de plata repujada y sobredorada, en el que se representan diversos episodios de la vida cotidiana, como la noble y sus sirvientas, o la pareja yendo a las termas, y en la cubierta escenas mitológicas como el *nacimiento de Venus* o nereidas cabalgando monstruos marinos. En este contexto iconográfico profano-pagano, la pieza incluye la inscripción cristiana *Secunde et Projecta vivatis in Christo* (Secundo y Projecta vivid en Cristo). Se conservan también piezas excepcionales de plata como los *missoria*, bandejas regaladas por el emperador a los altos cargos civiles. Uno de los mejores ejemplos lo constituye el *Missorium de Teodosio*, hallado en 1847 en Almendralejo (Badajoz) y hoy en la Real Academia de la Historia de Madrid. Se trata de un disco de plata de 74 cm de diámetro y 15,3 kg de peso, que representa al emperador entronizado junto a su corte y la guardia imperial en un entorno palaciego. En la zona inferior aparece una personificación femenina alusiva a la abundancia y prosperidad alcanzadas gracias al buen gobierno del emperador.

Aunque son escasos los ejemplos plenamente cristianos conservados de los siglos IV y V, no pueden dejar de mencionarse los pequeños relicarios de forma cuadrada, con escenas repujadas del Antiguo y del Nuevo Testamento.

como los ejemplares de Nea Iraklia, Brivio y de San Nazario conservados respectivamente en Tesalónica, París y Milán. Este último, hoy en el Tesoro de su Catedral, representa en sus diferentes caras el *Juicio de Salomón*, el *Juicio de José*, los *tres hebreos en el horno de Babilonia*, la *Epifanía* y *Cristo entre los apóstoles* (figura 21). Entre otros objetos de plata encontramos también botellitas, como la del tesoro de Traprain Law (Haddington, Escocia) con la escena del *Pecado Original*.

Figura 21. *Capsella* de San Nazario. Milán, Tesoro de la Catedral.

Los marfiles constituyen igualmente una manufactura de carácter suntuario, asociada tradicionalmente a las clases altas dado el coste de su materia prima. Al igual que sucede con la orfebrería, en los siglos IV y V encontramos también piezas de eboraria con iconografía pagana que conviven con las cristianas. Es el caso de los dípticos de marfil, empleados como soporte para la escritura, cuyas caras externas se decoran en relieve. Como objetos de lujo, eran preciados regalos ofrecidos por los emperadores (dípticos imperiales) o por los cónsules (dípticos consulares) en ceremonias como las tomas de posesión de sus cargos. Podían también conmemorar enlaces matrimoniales entre

familias nobles como en el *Díptico de los Simmacos y los Nicómacos* hoy repartido entre Londres y París. Este tipo de piezas fueron también soporte para representaciones cristianas, como sucede en la hoja de díptico de Múnich con la *Ascensión de Cristo*, o la del Castillo Sforzesco de Milán con las *tres Marías en el sepulcro de Cristo*, que aparece representado como un edificio de planta circular mostrando en el cielo los símbolos de Lucas y Mateo (en la otra hoja, perdida, aparecerían los de Marcos y Juan). Se conservan también algunas arquetas de ánima de madera forradas de placas de marfil tales como la *arqueta Samagher* que en una de sus caras se representa el sanctasanctórum de la *basílica de San Pedro del Vaticano* de época constantiniana. La pieza más significativa de la época es, sin embargo, la *arqueta de Brescia*, tanto por su excepcional estado de conservación como por su complejidad iconográfica (figura 22). Datada a finales del siglo IV, muestra temas tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, si bien los últimos, en especial los milagros cristológicos, poseen un claro protagonismo, como la *resurrección de la hija de Jairo*, *curación del ciego*, la *resurrección de Lázaro*, así como *Cristo ante Poncio Pilatos*. Fruto de la comitencia de un culto personaje versado en Teología, su finalidad fue la de contener reliquias, siendo sin embargo todavía discutido si fue ejecutada en los talleres de Roma o bien en algún centro del norte de Italia.

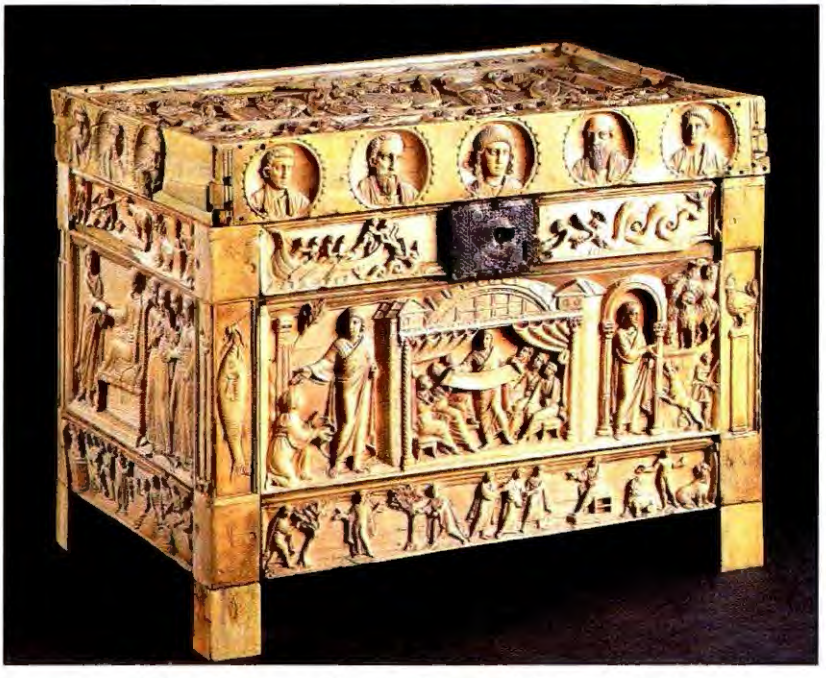

Figura 22. *Arqueta de Brescia*. Brescia, Museo de Santa Julia.

Al margen de la orfebrería y la eboraria, deben también mencionarse los trabajos en madera, entre los que sobresalen por su excepcionalidad las *puertas de la iglesia de Santa Sabina* en Roma, con pasajes bíblicos de ambos Testamentos en relieve. Datadas a inicios del siglo V, constituyen uno de los escasísimos ejemplos conservados de la talla en madera del primer arte cristiano, mostrando además una de las representaciones más antiguas conocidas de la escena de *la Crucifixión* de Cristo.

Bibliografía

BECKWITH, John: *Arte paleocristiano y bizantino*. Cátedra. Madrid, 1997. Manual de referencia sobre el primer arte cristiano y el arte bizantino, con un completo análisis de los principales ejemplos conocidos pertenecientes a todos los campos artísticos, con un amplio repertorio bibliográfico.

CRIPPA, María Antonieta; RIES, Julián y ZIBAWI, Mahmoud: *El arte paleocristiano. Visión y espacio en los orígenes del Bizancio*. Lunwerg. Barcelona-Madrid, 1998. Obra de síntesis sobre el arte cristiano de los primeros siglos, incluyendo un vasto repertorio gráfico de gran calidad.

GRABAR, André: *El primer arte cristiano (200-395)*. Aguilar. Madrid, 1967. Obra básica de referencia para el conocimiento de las primeras manifestaciones artísticas cristianas hasta finales del siglo IV.

GRABAR, André: *Las vías de la creación de la iconografía cristiana*. Alianza. Madrid, 1985. Esencial estudio sobre la gestación y desarrollo de la primera iconografía cristiana y los préstamos formales y/o conceptuales que son asimilados y transformados en dicho proceso.

KRAUTHEIMER, Richard: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Cátedra. Madrid, 1992. Obra de consulta obligada para el estudio de la arquitectura cristiana de los primeros siglos y la posterior arquitectura bizantina.

WEIZMANN, Kurtz (ed.): *Age of Spitituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 1979. Catálogo de la más completa exposición realizada hasta la fecha sobre el primer arte cristiano de los siglos III a VII.

Tema 2

EL ARTE BIZANTINO DE LOS SIGLOS VI A VIII. LA EDAD DE ORO DE JUSTINIANO

Sergio Vidal Álvarez

Esquema de contenidos

1. El Imperio Bizantino de los siglos VI a VIII. Introducción.
2. La edad de oro de Justiniano: La arquitectura.
   2.1. La transición hacia el predominio de la planta centralizada.
   2.2. Santa Sofía y la arquitectura constantinopolitana del siglo VI.
   2.3. La arquitectura bizantina fuera de Constantinopla: Éfeso y Rávena.
   2.4. La arquitectura bizantina posterior a Justiniano: los siglos VII y VIII.
3. La escultura bizantina de los siglos VI a VIII.
4. El mosaico y la pintura bizantinos anteriores a la crisis iconoclasta.
   4.1. El mosaico y la pintura mural.
   4.2. Los iconos.
   4.3. La ilustración de manuscritos.
5. Artes suntuarias.
   5.1. Orfebrería.
   5.2. Eboraria.

1. El Imperio Bizantino de los siglos VI a VIII. Introducción

Tras la caída de la mitad occidental del Imperio Romano en el año 476, Oriente con su capital Constantinopla (antigua Bizancio) al frente pasa a ostentar de forma exclusiva la dignidad imperial romana. La mayor fortaleza de su economía y su ejército, hacen posible que el Imperio Romano de Oriente o "Imperio Bizantino", como es denominado desde el siglo XVI, no únicamente resista los ataques de los pueblos bárbaros, sino que, incluso, lleve a cabo en

el siglo VI la *Renovatio Imperii*, política de conquista de diversos territorios occidentales en manos de diferentes pueblos bárbaros (ver tema 7).

La figura de Justiniano (527-565) es sin duda clave en dicho proceso que llevará a Bizancio a alcanzar su máxima expansión territorial, tomando Italia de manos de los ostrogodos, el norte de África y las islas del Mediterráneo occidental de los vándalos y una franja costera del sudeste de la Península Ibérica (entre las actuales provincias de Alicante a Cádiz) de los visigodos. Los esfuerzos llevados a cabo por Justiniano y sus generales Belisario y Narsés serán efímeros, puesto que en pocas décadas se perderán muchos de los territorios conquistados. A ello se debe sumar, a partir del siglo VII, la expansión islámica que hará perder al Imperio territorios clave como Egipto, Tierra Santa y Siria. A pesar de ello, Constantinopla resiste a dos asedios musulmanes (674-678 y 717-718) y los bizantinos vencen a las tropas califales en diversas batallas. El Imperio Bizantino es quien por primera vez logra detener el hasta entonces imparable avance islámico. Por otra parte, a partir del siglo VII, se hace irreversible el proceso de helenización del aparato oficial imperial, que abandonará el latín a favor del griego en todas las instancias. No obstante, la titulatura del emperador seguirá siendo siempre la de *Basileus ton Romaion*, Emperador de los Romanos.

El final del periodo se ve marcado por la Crisis iconoclasta, iniciada en 726 bajo el emperador León III. Con un paréntesis iconódulo entre los años 726 a 787, la iconoclastia se prolonga hasta el 843. En este periodo queda prohibida la representación plástica de cualquier figura sagrada, decretándose igualmente la destrucción de las imágenes ya existentes. Las imágenes son consideradas un signo de idolatría puesto que, como meros objetos realizados por la mano humana que son, carecen de consustancialidad con la divinidad o la santidad de las figuras que representan. El alcance de la iconoclastia fue desigual en los diversos territorios del Imperio, siendo especialmente intensa en la capital y en las principales ciudades. Muchos monasterios vieron mermados su poder y riqueza, al perder los ingresos de los peregrinos que acudían a ellos atraídos por sus iconos más venerados.

2. La edad de oro de Justiniano: La arquitectura

2.1. *La transición hacia el predominio de la planta centralizada*

La arquitectura del Oriente mediterráneo hasta el siglo VI sigue las tipologías propias de los siglos IV y V, con un claro predominio de las plantas basilicales en las iglesias, además de los esquemas centralizados para mausoleos, *martyria* y baptisterios. El siglo VI supone en muchos sentidos un siglo de experimentación arquitectónica y en él conviven edificios eclesiásticos de plan-

ta basilical con los de planta centralizada, así como las soluciones de transición entre ambos. Tal es el caso de *Santa Sofía de Constantinopla*.

2.2. *Santa Sofía y la arquitectura constantinopolitana del siglo VI*

La primera basílica de *Santa Sofía* fue erigida por Constantino I, sufriendo a inicios del siglo V un devastador incendio que obliga a su reconstrucción en época de Teodosio II (408-450), el mismo emperador que manda construir una nueva línea de murallas en la capital, cuya vital función defensiva perdurará hasta la conquista otomana de 1453. De la segunda construcción de *Santa Sofía* se conservan algunos fragmentos dispersos en el actual recinto del Museo de Santa Sofía, incluyendo fragmentos de arquitrabe, pilastras, etc. En el 532, el pueblo de Constantinopla protagoniza la llamada revuelta de *Niká* (victoria) que acaba en disturbios e incendios, uno de los cuales destruye la *Santa Sofía* de Teodosio II. Es entonces cuando Justiniano planea la reconstrucción del templo, erigiendo el edificio más grande y técnicamente más audaz hasta entonces construido (figura 23). Bajo el proyecto de Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, las obras de la nueva *Santa Sofía* se concluyen en solo cinco años (532-537), siendo célebre la frase que, según Procopio de Cesarea, pro-

Figura 23. *Santa Sofia de Constantinopla*. Exterior.

nunció Justiniano en la consagración del nuevo edificio "Salomón, te he vencido" en alusión al *Templo de Jerusalén*. Según el mismo Procopio en su *De Aedifiis*, tanto Antemio de Tralles como Isidoro de Mileto estaban más versados en los conocimientos teóricos de la geometría y la física que en la praxis arquitectónica, siendo la construcción un caso único en muchos aspectos, pudiendo calificarse de experimento a gran escala. El ladrillo y el cemento son los materiales constructivos básicos de la estructura y su planta no tiene parangón al fusionar un esquema longitudinal con uno centralizado (figura 24). De este modo, el edificio es ligeramente rectangular y dividido en tres naves longitudinales, pero su espacio queda fuertemente centralizado a través de una gran cúpula situada en el centro, de 31 metros de diámetro (oscila entre 30, 86 y 31, 24) y una altura máxima de 55,6 metros desde el pavimento. La cúpula es gallonada, formada por 40 nervios y 40 plementos en cuya parte inferior se abren otras tantas ventanas, proporcionando a la estructura sensación de ligereza (figura 25). Cuatro enormes pilares con otros tantos arcos de medio punto sustentan los empujes de la cúpula, empleándose pechinas en los cuatro ángulos como elementos de transición. Al este y oeste, en una altura inferior, se disponen dos semicúpulas cuyos volúmenes (junto al de la cúpula) contribuyen a la gran amplitud espacial que posee el interior (figura 26). A los costados de las semicúpulas y en un nivel inferior se abren dos semicúpulas más en cada una de ellas, además de una tercera en el extremo oriental que corresponde al ábside de la iglesia. Las naves laterales poseen tribunas, cubriéndose sus tramos con bóvedas de arista en ambos niveles, y se separan del espacio central mediante tramos rectos y curvos de columnatas bajo arcos de medio punto. En el extremo occidental, se dispone un doble nártex, exonártex y esonártex, este último de dos alturas, con el nivel superior abierto a la nave cen-

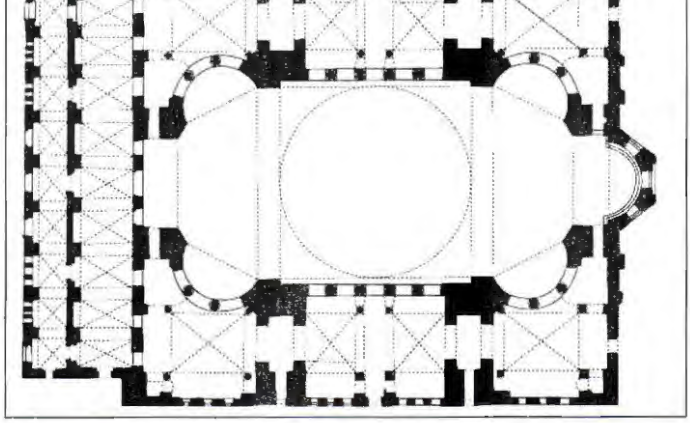

Figura 24. *Santa Sofia de Constantinopla*. Planta.

Figura 25. *Santa Sofía de Constantinopla*. Cúpula.

Figura 26. *Santa Sofía de Constantinopla*. Interior.

tral y conectado con las tribunas de las naves laterales. La estructura es, por tanto, simple pero audaz, basándose en asegurar la estabilidad del cuerpo central, con la gran cúpula sustentada por los cuatro pilares y arcos centrales, a modo de baldaquino. Como refuerzo, las semicúpulas de eje este-oeste descargan los empujes horizontales de la cúpula y en el eje norte-sur se disponen dos parejas de potentes contrafuertes en el exterior de los tímpanos (figura 23).

Como cabe suponer, Justiniano no limitó los gastos en la decoración de su edificio, dotándolo de los mejores mármoles traídos de todas las regiones del Imperio, desde el pórfido rojo egipcio, al mármol verde de Tesalia o el mármol amarillo del norte de África, entre otros. Multitud de elementos estructurales como arquitrabes, cimacios, capiteles, sofitos, etc., se decoran en mármol blanco proconesio, creando un estilo decorativo propio, derivado del corintio clásico, con clara preeminencia del uso del trépano. En este momento la basílica se decora también con mosaicos de los que, sin embargo, apenas han subsistido algunos escasos restos no figurativos. Durante la época iconoclasta los mosaicos del siglo VI fueron sustituidos por otros nuevos no figurativos y estos, a su vez, por otros post-iconoclastas, de los que sí se conservan algunas muestras (ver tema 3). A pesar de la magnificencia de *Santa Sofía*, a las pocas décadas de su consagración, un terremoto acaecido en 558 provoca el derrumbe de la gran cúpula, que es reconstruida en 562 con un perfil ligeramente apuntado en lugar del hemisférico perfecto que poseía, con el fin de optimizar las descargas de sus empujes. No obstante, el edificio seguirá siendo el más emblemático de la cristiandad durante toda la Edad Media y su audaz estructura no será superada hasta las construcciones otomanas de los siglos XVII y XVIII. Santa Sofía será el lugar de celebración de las ceremonias de coronación de la mayor parte de los emperadores bizantinos y testigo de los principales acontecimientos acaecidos en la historia del Imperio Bizantino, hasta la conquista otomana de 1453, cuando el edificio es transformado en mezquita, pasando a denominarse *Ayasofya*. Finalmente, desde 1935 pasa a ser museo, llevándose a cabo en las últimas décadas una profunda restauración con el fin de garantizar la integridad estructural y preservación del edificio.

La influencia de *Santa Sofía* se deja sentir en otros edificios de la época, sin embargo, ninguno alcanzará su escala, ni habrá ninguno que siga exactamente su esquema de planta. La *iglesia de San Sergio y San Baco*, terminada antes del 536, comparte con la gran iglesia constantinopolitana parte de su concepción espacial, aunque en unas dimensiones muy inferiores y siguiendo un esquema de planta centralizada (figura 27). Concebida como capilla palatina al ubicarse dentro del recinto del *Palacio Imperial*, su planta se basa en un cuadrado irregular en el que se inscribe un cuerpo central cupulado soportado por ocho gruesos pilares, alternando tramos semicirculares y tramos rectos. El deambulatorio de doble piso, se abre al espacio central mediante dos niveles superpuestos de columnas, bajo arquitrabe en el inferior y arcos de medio punto en el superior. La iglesia se completa con un nártex rectangular a occidente y a oriente un ábside semicircular en el interior y poligonal en el exte-

rior. La cúpula es gallonada alternando los paños abiertos con ventanas y los macizos, dando desde el interior una sensación de gran amplitud espacial. La iglesia fue convertida en mezquita tras la conquista otomana bajo la advocación de *Kuçuk Ayasofia* (*Pequeña Santa Sofía*) y su decoración del siglo XVIII no oculta la gran riqueza de la ornamentación marmórea del edificio original. Los capiteles, impostas, sofitos, etc., elaborados en mármol proconesio, denotan el alto nivel de calidad alcanzado por los talleres constantinopolitanos de época de Justiniano que, como sucede en *Santa Sofía*, muestran un profuso uso del trépano, creando superficies con fuerte claroscuro.

Figura 27. *San Sergio y San Baco de Constantinopla*. Exterior.

Tras los sucesos de la revuelta de *Niká* Justiniano manda reconstruir la también destruida *basílica de Santa Irene* (figura 28). En este caso se utiliza un esquema de planta basilical de tres naves, separadas por columnas bajo arcos peraltados y con nivel de tribunas. En ambos niveles, los tramos de las naves laterales se cubren con bóvedas de arista de ladrillo, siendo el ábside semicircular en el interior y poligonal en el exterior. Inmediatamente antes de éste, el último tramo de la nave central se cubre con cúpula. A los pies del edificio se añade un nártex, precedido de un atrio. La fisonomía actual del edificio responde en parte a la reforma acaecida tras el terremoto del 740, en época de Constantino V (741-775), afectando a las zonas superiores. Se reconstruye la

cúpula, que queda dispuesta sobre cuatro potentes arcos de medio punto (casi bóvedas de cañón) y la bóveda vaída del sector occidental de la nave central. En este momento se reforma también la decoración del templo, conservándose el mosaico del ábside donde, como corresponde al momento iconoclasta, se representa una gran cruz sobre gradas.

Figura 28. *Santa Irene de Constantinopla*. Interior.

El último de los grandes edificios de Justiniano en la capital del Imperio es la reconstrucción de la *basílica de los Santos Apóstoles*, llevada a cabo hacia 536-550 bajo proyecto de Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, el segundo mayor edificio de la época tras Santa Sofía. El esquema empleado es la planta de cruz griega, cubierta con cinco cúpulas (una por cada brazo, más la central), con el añadido de un nártex y un atrio en el sector occidental. De época de Constantino fue respetado su mausoleo de planta circular, anexo a la basílica, construyéndose además un nuevo mausoleo, el de Justiniano, de planta cruciforme. La gran basílica fue demolida tras la conquista otomana de 1453, construyéndose sobre su solar la actual *mezquita de Fatih*, sin embargo su importancia fue notable a lo largo de toda la Edad Media, siendo no única-

mente uno de los templos más importantes de la cristiandad por la trascendencia las reliquias que albergaba, sino también por ser modelo arquitectónico en el que se basarán siglos más tarde edificios como *San Marcos de Venecia* o *Saint-Front de Périgueux* (ver tema 10).

2.3. *La arquitectura bizantina fuera de Constantinopla: Éfeso y Rávena*

Fuera de Constantinopla la época de Justiniano supone también un momento de gran vitalidad, fundamentalmente en las principales ciudades. En Tierra Santa las basílicas erigidas por Constantino son reformadas o reconstruidas, mientras que en regiones como Asia Menor, concretamente en la ciudad de Éfeso uno de los principales centros urbanos de la época, se construye hacia 565 la gran *basílica de San Juan Evangelista*. Semejante en su concepción arquitectónica a la *basílica de los Santos Apóstoles*, *San Juan de Éfeso* presenta sin embargo planta de cruz latina, al prolongarse su brazo occidental. Las ruinas que subsisten hoy día del edificio denotan el uso combinado de la piedra y el ladrillo, a diferencia de la capital donde prima el uso del ladrillo. Las naves laterales y los espacios perimetrales del transepto poseían tribunas, y en el centro de la cruz se ubicaba el altar principal, del que subsiste el pavimento sobreelevado y parte de la columnata que lo rodeaba. Junto a la basílica, en el flanco norte se construye un baptisterio octogonal con piscina central, cuya cubierta cupulada no se ha conservado.

En Italia, Rávena sigue siendo junto con Roma el centro urbano con mayor vitalidad constructiva, ostentando el estatus de capital del Exarcado de Italia desde el 554. Durante el periodo ostrogodo fueron construidos en Rávena importantes edificios tanto religiosos como civiles que no desaparecerán con la conquista bizantina, sino que seguirán en uso con la salvedad, en el caso de los primeros, de su necesaria reconsagración al rito católico (ver tema 7). En época bizantina se erigen nuevos edificios que responden bien a modelos basilicales, como sucede en la *basílica de San Apolinar en Classe*, de concepción arquitectónica idéntica a la de las antiguas basílicas constantinianas; o bien a modelos de planta centralizada, entre los que sobresale la *iglesia de San Vital*. La construcción de *San Vital de Rávena* se inicia en el 526 en época del obispo *Ecclesio* y se concluye entre 546-548, bajo el arzobispo *Maximiano* (figura 29). Se asemeja en cierto sentido a la *iglesia de San Sergio y San Baco* de Constantinopla, pero su planta es más regular, constituida por un doble cuerpo octogonal, cupulado en el centro y con bóvedas de arista en los dos niveles del deambulatorio. Este último se interrumpe en la zona oriental por un presbiterio de una única altura, cubierto con bóveda de arista y rematado por el ábside con cuarto de esfera. En el extremo sud-occidental se adosa un nártex rectangular rematado por exedras en los extremos. En el interior, el espacio

central se separa del deambulatorio mediante una serie de tramos semicirculares que, tanto en el nivel inferior como en las tribunas, se articulan mediante parejas de columnas bajo triples arcadas de medio punto. Los materiales constructivos básicos son el ladrillo y el cemento, con el empleo en las bóvedas y la cúpula de recipientes cerámicos dispuestos en hiladas concéntricas, aligerando así su peso. A diferencia de las iglesias coetáneas de Constantinopla, *San Vital* conserva gran parte de su decoración original en mosaico, al no haber sido afectados por la acción iconoclasta. El edificio es, además, modelo en el que se basarán construcciones posteriores como la *capilla palatina de Aquisgrán* de época carolingia (ver tema 8).

Figura 29. *San Vital de Rávena*. Exterior.

2.4. *La arquitectura bizantina posterior a Justiniano: los siglos VII y VIII*

Las bases que se asientan en época justinianea son básicas para la arquitectura bizantina de los siglos posteriores, confirmándose de manera plena la tendencia hacia el empleo de las plantas centralizadas para los edificios eclesiásticos, con la excepción de algunos ejemplos en suelo italiano, donde sigue vigente la tradición de la basílica tardorromana. No son muchos los edificios conservados o conocidos de estos momentos, sin embargo existe la suficiente

información para advertir cuales fueron algunos de los más importantes. Datada entre los siglos VII y VIII, en Nicea se conservaba hasta inicios del siglo XX la *iglesia de la Koimesis* o *Dormición de la Virgen*. Su estructura era de planta centralizada, basada en una cruz griega con cúpula en el centro, a la que se añade un nártex a occidente y una cabecera, poligonal exterior y semicircular interior, a oriente. Esta misma tipología arquitectónica corresponde a la *iglesia de Santa Sofía de Salónica*, que constituye el edificio bizantino mejor conservado y de mayores dimensiones del siglo VIII (figura 30). Su estructura se configura a partir de una cruz griega con cúpula central a la que se añade una triple cabecera al este. En torno a este cuerpo central se disponen a los lados y a los pies las naves y el nártex que, a modo de U, están arquitectónicamente unidos. Tanto las naves como el nártex poseen un nivel superior de tribunas, lo que hace que, en su exterior, el volumen del edificio sea un macizo cubo del que únicamente sobresalen la cúpula y la triple cabecera. La decoración actual en mosaico data del siglo IX, de un momento posterior a la crisis iconoclasta.

Figura 30. *Santa Sofía de Salónica*. Exterior.

Las pautas propias de la arquitectura bizantina de época posterior a Justiniano que vemos en el Mediterráneo oriental, no parecen alcanzar las geografías más occidentales del Imperio. De este modo, los dos principales ejemplos que han llegado hasta nuestros días de la arquitectura romana del siglo VII,

Santa Inés Extramuros y *San Lorenzo Extramuros*, muestran un esquema de planta basilical, de tres naves. El primero de los edificios tiene además un nivel de tribunas en las naves laterales y, aunque su longitudinalidad es inferior a la de las basílicas de los siglos anteriores, su concepción arquitectónica es, como se ha indicado, plenamente basilical.

3. La escultura bizantina de los siglos VI a VIII

Las tipologías de la escultura bizantina del periodo muestran plena continuidad respecto a los siglos anteriores, si bien, tanto la escultura en bulto redondo como los relieves de sarcófagos irán perdiendo su anterior protagonismo, a favor de la escultura arquitectónica, en especial la relacionada con el mobiliario litúrgico de las iglesias.

Son escasos los ejemplos conservados de escultura en bulto redondo en estos momentos, considerándose que el siglo VI es el último en que todavía se detecta una cierta continuidad con respecto al pasado clásico romano. En ciudades como Éfeso, Afrodisias o la propia Constantinopla encontramos los ejemplos más tardíos conocidos de esculturas en bulto redondo de magistrados civiles destinadas a ser expuestas en los espacios públicos. No menos escasos son los retratos conservados de emperadores y emperatrices posteriores al siglo V, entre los que sobresalen los tres ejemplos (dos en Roma y uno en París) atribuidos a la emperatriz Ariadna (474-515) esposa de Anastasio, o el retrato atribuido a la emperatriz Teodora (527/8-548) esposa de Justiniano, hoy en Milán. La semejanza con la imagen de Teodora del *mosaico de San Vital de Rávena* parece confirmar la identificación, llamando la atención el tratamiento plástico muy pulimentado de los volúmenes del rostro, el peinado de la emperatriz y el gran tamaño de los ojos, con las pupilas muy marcadas. Menor fortuna han tenido los retratos de los emperadores del periodo, conservándose algunas piezas acéfalas en pórfido (en Berlín y en Rávena, entre otros), así como los ejemplos conocidos a través de las fuentes textuales y gráficas, como la monumental escultura ecuestre de bronce de Justiniano I erigida en Constantinopla en el 543, coronando su columna triunfal. Uno de los pocos retratos imperiales que ha sobrevivido es una cabeza de pórfido en la actualidad en *San Marcos de Venecia* que, según los estudiosos, puede representar a Justiniano I (527-565) o, con mayores dudas, a Justiniano II *Rhinotmetos* (685-695 y 705-711).

En referencia a los sarcófagos decorados en relieve, Rávena y Constantinopla son los principales centros, pero a diferencia de las producciones de los siglos IV y V (en las que Roma se situaba a la cabeza) las piezas muestran una drástica reducción de los temas bíblicos, que son sustituidos por composiciones zoomorfas, protagonizadas por pavos reales, palomas o corderos, dispuestos junto a cruces o crismones, simbolizando los fieles en el Paraíso, los doce apóstoles o el propio Cristo (*Agnus Dei*).

La actividad escultórica principal de los siglos VI a VIII corresponde a las tipologías relacionadas con el mobiliario litúrgico eclesiástico. Ya se ha puesto de relieve el alto nivel de calidad alcanzado por los talleres escultóricos de época de Justiniano en la realización de la decoración arquitectónica de edificios como *Santa Sofía* o *San Sergio y San Baco* en Constantinopla donde, partiendo de las formulaciones clásicas del orden corintio, se crea un nuevo lenguaje ornamental basado en el uso del trépano con fuerte contraste de claroscuro en las piezas. Los capiteles, por ejemplo, pierden parte de su relieve y volumen en zonas como volutas o caulículos que son ahora más planos, sin embargo, ganan en plasticidad y riqueza decorativa, creándose composiciones llamadas de "nido de avispa". Desde Constantinopla se instaura esta nueva moda decorativa que influirá al resto de territorios del Imperio, siendo un buen ejemplo las muestras conservadas de ciudades como Salónica o Rávena. Esta influencia queda también patente fuera de las fronteras bizantinas, llegando a territorios como el occidente de la Península Ibérica como atestiguan algunas piezas de Mérida.

De inicios del siglo VI, se conserva en el Museo Arqueológico de Estambul un ambón de mármol procedente de *San Jorge de Salónica* (figura 31). A modo de pequeña arquitectura, las caras externas de los dos cuerpos que componen la pieza se decoran mediante una columnata con arcos de medio punto,

Figura 31. *Ambón de Salónica con escena la Epifanía.* Estambul, Museo Arqueológico.

bajo los que se aparecen los Reyes Magos y la Virgen María con el Niño en su regazo. Las figuras aparecen representadas con gran profusión de detalles, destacando el laborioso trabajo de los pliegues de las vestiduras, de los personajes, los elementos decorativos de los arcos, etc. Entre el resto de piezas más destacadas de la escultura constantinopolitana de estos momentos, encontramos un fuste de columna completamente decorado en relieve mediante una serie de tallos vegetales y hojas, entre los que se desarrollan diversos temas iconográficos como el *Bautismo de Cristo*. El relieve es rotundo y se aprecia un acentuado moldeado de las formas a lo que se suma un claro gusto por el detalle de todos los elementos.

De estilo más austero, se conservan en la ciudad de Rávena dos ambones del siglo VI. El más completo y mejor conservado se encuentra en la nave central de la catedral de la ciudad y fue mandado realizar por el arzobispo *Agnellus* (556-569), tal y como indica la inscripción que recorre la zona superior del frente conservado. Bajo la inscripción, una trama geométrica de cuadrados enmarcan series de animales afrontados, de abajo a arriba, distintos tipos de peces, patos y palomas, ciervos, pavos reales y finalmente corderos. Representan a los animales del agua, el cielo y la tierra, evocando el Evangelio de Marcos acerca del alcance global de la Palabra de Cristo y la proclamación del Evangelio a todas las criaturas (Marcos 15, 16). El relieve es poco profundo, apareciendo las figuras recortadas sobre el fondo neutro, únicamente animado en las intersecciones mediante un roleo vegetal serpenteante. De factura análoga es el ambón procedente de la *iglesia de San Juan y San Pablo* de Rávena, hoy en el Museo Arzobispal de la ciudad, en el que se repite una sucesión semejante de animales con la adición a los lados de la zona superior de dos figuras humanas orantes que corresponden a los santos Juan y Pablo.

A pesar de la notable diferencia estilística que podemos advertir entre las piezas de Rávena respecto a las de Constantinopla, sabemos que fue desde esta última ciudad desde donde se difundieron tanto las principales modas decorativas, como las pautas referentes al tipo de mobiliario litúrgico con que se debían dotar las iglesias de la época: mesas de altar, columnas, ambones, baldaquinos, etc.

4. El mosaico y la pintura bizantinos anteriores a la crisis iconoclasta

4.1. *El mosaico y la pintura mural*

A pesar de la pérdida de buena parte de las principales manifestaciones pictóricas de la época anterior a la crisis iconoclasta, el elenco de obras que han llegado hasta hoy nos permite conocer cuáles fueron las principales pautas

seguidas por la pintura y el mosaico. El factor geográfico es esencial, siendo precisamente en las zonas situadas fuera del alcance directo de la capital, como Italia o Egipto, donde se ha preservado la mayor parte de los ejemplos. Es necesario incidir en el hecho de que la iconoclastia afectó a las imágenes sacras, no actuando sobre otro tipo de representaciones, especialmente las ajenas a los contextos religiosos. Ello explica que se haya conservado el que se supone uno de los mosaicos más excepcionales y controvertidos de toda la época bizantina, perteneciente a uno de los ambientes del gran *palacio imperial de Constantinopla*. Se trata de un mosaico de pavimento de temática profana, muy probablemente de un peristilo porticado, en el que, siguiendo la tradición romana, los personajes y escenas se sitúan sobre fondo blanco neutro. Sin formar un programa iconográfico unitario, se sucede una serie de escenas de género, protagonizadas por figuras humanas y animales entre las que encontramos pastores ordeñando al rebaño, niños montando un dromedario, escenas de caza de animales tanto reales (tigres) como fantásticos (grifos), luchas entre animales (elefante estrangulando a un león), etc. El tipo de representación es realista, llamando la atención el rico cromatismo empleado en todos los elementos, remitiéndonos a la musivaria romana de los siglos III y IV. La cronología es precisamente el aspecto más discutido de este conjunto, yendo las hipótesis desde un momento temprano dado su estilo clasicista (siglo IV o V), hasta un momento posterior a Justiniano a caballo entre los siglos VI y VII. El estudio de los fragmentos cerámicos hallados bajo el mosaico como parte de su capa de preparación, parecen confirmar la cronología tardía del conjunto, a inicios del siglo VII, probablemente en época del emperador Heraclio (610-641). Nos encontramos pues ante un conjunto que, de forma deliberada, emplea un lenguaje estilístico propio del pasado romano. Este hecho se corresponde con una corriente propia de inicios del siglo VII en la que se recupera la plástica e iconografía clásicas, que puede también detectarse en otras manifestaciones artísticas del momento como las artes suntuarias.

Es en Italia donde, como se indicaba antes, se han conservado algunas de las más destacadas muestras del mosaico eclesiástico de los siglos VI y VII. Uno de los principales ejemplos lo constituye la decoración de *San Vital de Rávena*, concluida en época del arzobispo *Maximiano* (546-556). El mosaico del ábside muestra a *Cristo Pantocrátor*, imberbe, con vestiduras de color púrpura y portando en una mano el rollo de la Ley y en la otra una corona que entrega a San Vital, que aparece junto a un arcángel (figura 32). En el costado opuesto, de forma simétrica vemos al obispo *Ecclesio*, portando la maqueta de la *iglesia de San Vital*, cuya construcción se inició bajo su mandato. La escena se enmarca en un fondo dorado al que, sin embargo, se añaden ciertos detalles paisajísticos que dotan a la escena de cierto naturalismo. Así, además de las nubes de la zona superior, en la inferior se representa el terreno poblado de flores y de cuyo centro, bajo Cristo, manan los cuatro ríos del paraíso. La presencia de este tipo de recursos, heredados del pasado clásico, es característico de los mosaicos del siglo VI, donde contrastan con un tipo de compo-

siciones, de carácter más esquemático que en siglos anteriores, protagonizadas por personajes mayestáticos, de porte hierático y menos naturalista.

Figura 32. Mosaico absidal. Rávena, *San Vital*.

En la zona inferior de los laterales del ábside de San Vital aparecen dos paneles protagonizados por el emperador Justiniano al norte y por la emperatriz Teodora al sur. Se encuentran entre las composiciones más célebres del mosaico del siglo VI y los mejores testimonios plásticos conocidos de la pareja imperial. En el primero de ellos (figura 33), sobre un fondo neutro dorado y verde Justiniano ocupa el centro de la composición, ataviado con la indumentaria imperial de ceremonia, con la diadema con ínfulas, clámide púrpura y una gran fíbula circular de la que penden tres cadenas con perlas. Porta una gran fuente de oro que, a modo de epifanía, ofrece a la figura de Cristo que preside el ábside. El emperador es representado al mismo tamaño que el resto de personajes, sin embargo, además de por su posición y vestimenta, queda destacado por un nimbo que rodea su cabeza. A un lado se representan personajes civiles y parte de la guardia imperial con lanzas y escudos decorados con crismones, y en el otro un cortejo de clérigos encabezados por el arzobispo Maximiano portando una cruz, único personaje del panel que es identificado mediante una inscripción. Los personajes son planos, sin volumen, denotando una total caren-

Figura 33. Mosaico de Justiniano, su séquito y religiosos. Rávena, *San Vital*.

cia de tridimensionalidad, en pos del interés por la representación simbólica de su estatus de poder. Esta representación ha sido frecuentemente relacionada con la noción del césaropapismo, asociada al poder imperial desde la época del propio Constantino I. La unión entre el poder civil y el eclesiástico hace que sea el emperador quien convoque y presida los concilios eclesiásticos, nombrando o destituyendo a patriarcas, obispos, incluso papas. En Oriente este poder fue siempre mucho más patente que en Occidente, siendo el ejemplo de Justiniano uno de los más axiomáticos en cuanto a la dicha injerencia, considerándose vicario de Cristo en la tierra y defensor por excelencia de la ortodoxia. El panel opuesto representa a Teodora y su corte formada por varones y damas, donde la emperatriz, ricamente ataviada, ofrece un cáliz de oro a Cristo (figura 34). El mensaje epifánico aparece reforzado en la parte inferior de su indumentaria púrpura, donde se representa a los tres Reyes Magos ofreciendo sus presentes a Cristo. Las figuras son de nuevo planas y carentes de toda sensación de volumen, sin embargo, a diferencia del panel contrario, la escena se ambienta en un suntuoso ambiente palaciego, del que se detalla una exedra, los cortinajes y una fuente de agua. El resto del programa iconográfico de los mosaicos de *San Vital* se concentra en el presbiterio, cuya cubierta de bóveda de arista queda coronada por la representación del *Agnus Dei* en el medallón cenital rodeado por una corona de laurel sustentada por cuatro ángeles tenantes situados sobre esferas. El resto de la decoración de la bóveda se completa mediante motivos vegetales y animales. En los laterales el presbiterio se decora con escenas veterotesta-

mentarias, entre las que destacan, en los lunetos del costado septentrional, el episodio de *la hospitalidad de Abraham*, quien da de comer a tres desconocidos que resultan ser tres ángeles, prefigurando a la Trinidad, y el *Sacrificio de Isaac*. En el costado contrario la escena principal aparece presidida por una mesa de altar con un cáliz de oro y dos patenas de plata sobre la que aparece la *Dextera Domini* (Diestra de Señor) y a ambos lados los sacrificios que ofrecen al Señor Abel a la izquierda y Melquisedec a la derecha, en clara alusión al sacrificio eucarístico. Los laterales y zonas superiores de los lunetos se completan con escenas complementarias protagonizadas por personajes del Antiguo Testamento como *Moisés recibiendo la Ley*, *Jeremías*, *Isaías* o *Aarón con los jefes de las doce tribus de Israel*, mientras que en la zona superior, se representa a los cuatro evangelistas sentados, en un entorno paisajístico, sosteniendo los códices de sus respectivos evangelios y acompañados de sus símbolos animales del Tetramorfos.

Figura 34. Mosaico de Teodora y su séquito. Rávena, *San Vital*.

La *basílica de San Apolinar en Classe* de Rávena es otro de los principales ejemplos del mosaico bizantino del siglo VI, conservándose el arco triunfal y el ábside (figura 35). En el primero se representa a *Cristo Pantocrátor* en un medallón, con el Tetramorfos a los lados y debajo las ciudades de Jerusalén y Belén de las que parten seis corderos cada una en alusión a los apóstoles. En el ábside se representa al santo titular, San Apolinar, orante, en un paisaje poblado por árboles y arbustos, con doce corderos dispuestos a los lados

del santo. En la zona superior sobre fondo dorado, una gran cruz gemada dentro de un medallón centraliza el ábside, mostrando en su centro un pequeño busto de Cristo. A los lados, en el cielo aparecen los bustos de Moisés y Elías y debajo tres corderos que dirigen su mirada a la Cruz. El protagonismo que ostenta San Apolinar en la composición global, se complementa con los elementos mencionados de la Cruz, los dos profetas y los tres corderos, que conforman la escena de la *Transfiguración de Cristo*, al ser los corderos símbolos de los apóstoles Pedro, Juan y Santiago. Bajo el ábside, entre las ventanas se representan diversos obispos y arzobispos de Rávena, y a los lados, a semejanza de *San Vital*, dos paneles laterales el primero de los cuales (a izquierda), representa al emperador Constantino IV Pogonato (668-685) y su corte, en el acto de otorgar *privilegia* al arzobispo de Rávena. A la derecha, en lugar de la emperatriz, aparece una mesa de altar con cáliz y dos patenas, sobre la que, en alusión al sacrificio eucarístico, ofrecen sus sacrificios Abel, Melquisedec y Abraham con su hijo Isaac.

Figura 35. Mosaico absidal. Rávena, *San Apolinar en Classe*.

La *basílica de San Apolinar Nuevo*, edificada en época de Teodorico durante el dominio ostrogodo de Italia (ver tema 7), se decora con una serie de mosaicos que son parcialmente remodelados tras la conquista bizantina de la ciudad en 539 y la re-consagración del templo al rito católico. La reforma afecta a los mosaicos del registro inferior de las paredes de la nave central. A la

izquierda se muestra una procesión rítmica de 22 vírgenes, separadas por palmeras, que parte de la ciudad de Classe, de la que se representa el puerto con tres embarcaciones. Las figuras muestran una fisonomía, indumentaria y peinado casi idénticos, siendo identificadas gracias a inscripciones. Su procesión conduce hasta una *Epifanía* donde los tres Reyes Magos, con ricas indumentarias persas, ofrecen sus presentes a la Virgen con el Niño entronizada y flanqueada por dos parejas de ángeles. En el costado opuesto vemos una composición semejante, protagonizada por 26 santos mártires que parte de la ciudad de Rávena y concluye con la imagen de Cristo barbado, entronizado. El estilo de estos mosaicos difiere claramente de los de época anterior (ver tema 7), predominando el carácter hierático y rígido que se imprime a los personajes, en los que no cuenta ya la individualización particular, sino el sentido solemne y ritual de la acción que acometen.

En Roma, a finales del siglo VI el papa Pelayo II (579-590), construye la basílica de *San Lorenzo Extramuros*, sobre un antiguo oratorio constantiniano edificado en el lugar donde Lorenzo (de posible origen hispano) sufrió martirio en una parrilla. De la decoración original en mosaico se preserva el arco triunfal (no se conserva el ábside, demolido a inicios del siglo XIII en las reformas de Honorio III), de marcado lenguaje hierático. En los extremos de la composición aparecen las ciudades de Jerusalén y Belén amuralladas, mostrando en el centro a Cristo, barbado, bendiciendo y portando una cruz, sentado sobre el orbe del cosmos. Lo flanquean San Pedro y San Pablo, y otros santos entre los que se encuentra San Lorenzo, nimbado y portando una cruz, junto al papa Pelayo II de menores dimensiones, con la maqueta del edificio en sus manos. La composición nos recuerda la del *ábside de San Vital de Rávena*, sin embargo, se observa como a finales del siglo VI el lenguaje formal es mucho más hierático, tal y como atestigua el tratamiento de la figura de Cristo, de expresión severa y porte mayestático.

Entre los restantes ejemplos del mosaico del siglo VI contamos en geografías orientales con el ábside de la *Panagia Angeloktisos de Kiti* (sur de Chipre) con la Virgen y el Niño sobre fondo dorado flanqueados por dos ángeles. En el ábside de la *iglesia del monasterio de Santa Catalina del Sinaí* o *de la Transfiguración*, encontramos la escena de *la Transfiguración* protagonizada por Cristo en mandorla, vistiendo indumentaria blanca, cegando con su luz a Pedro, Juan y Santiago, junto a los profetas aparecidos Elías y Moisés. Una serie de medallones rodean la escena, con los bustos de personajes bíblicos, en uno de los cuales, correspondiente al rey David, se ha querido ver un posible retrato de Justiniano. Cabe hacer también mención de los mosaicos del siglo VI existentes en las Islas Baleares, realizados en época del dominio bizantino como los de *Son Peretó* hoy en el Museo de Manacor (Mallorca), *Son Fadrinet* en el Museo de Mallorca, o los de la basílica de *Es Fornàs de Torelló* (Menorca), *in situ*, que representan composiciones con animales afrontados (pavos reales, leones) junto a motivos geométricos y vegetales.

En el siglo VII contamos con diversos ejemplos del mosaico tanto en Oriente como en Occidente, como el ábside de la *basílica de Santa Inés Extramuros*, en Roma, de época del papa Honorio I (625-638). La Santa ocupa el centro de la composición, sobre fondo dorado, abstracto, con dos llamas a los lados en alusión a su martirio y encima, sobre un fondo estrellado y nubes la *Dextera Domini* sosteniendo su corona martirial (figura 36). Junto a ella están las figuras de Honorio I portando la maqueta del edificio a izquierda y a la derecha el papa Símaco (498-514) portando un códice. La presencia de este último papa, muerto un siglo atrás, no es arbitraria puesto que (además de mandar construir una basílica dedicada a Inés en la vía Aurelia), a través del *Synodus Palmaris* del año 502 marcó un punto de inflexión en cuanto a la voluntad de autonomía del poder religioso (papal) con respecto al terrenal (emperador), en oposición al cesaropapismo imperante desde Constantino I. En Oriente, entre los mosaicos más destacados del siglo VII encontramos los de la *basílica de San Demetrio de Salónica*, datados en fecha posterior a los ataques eslavos de 617-619. A pesar del incendio sufrido en 1917, se conservan algunos paneles musivos protagonizados por diversos personajes sacros como San Teodoro y la Virgen María, San Sergio orante, o el titular Demetrio junto a dos niños y junto a dos donantes, un obispo y un prefecto, coetáneos a la realización de los mosaicos. El lenguaje formal es más rígido y esquemático que el de los mosaicos del siglo VI, primando la frontalidad y el hieratismo de las composiciones y de las figuras. En esta misma iglesia se conserva también un fragmento de pintura al fresco de finales del siglo VII, en el que se representa a Justiniano II (685-695 y 705-711) a caballo, haciendo su entrada triunfal en Salónica, tras su victoria sobre los eslavos en 688.

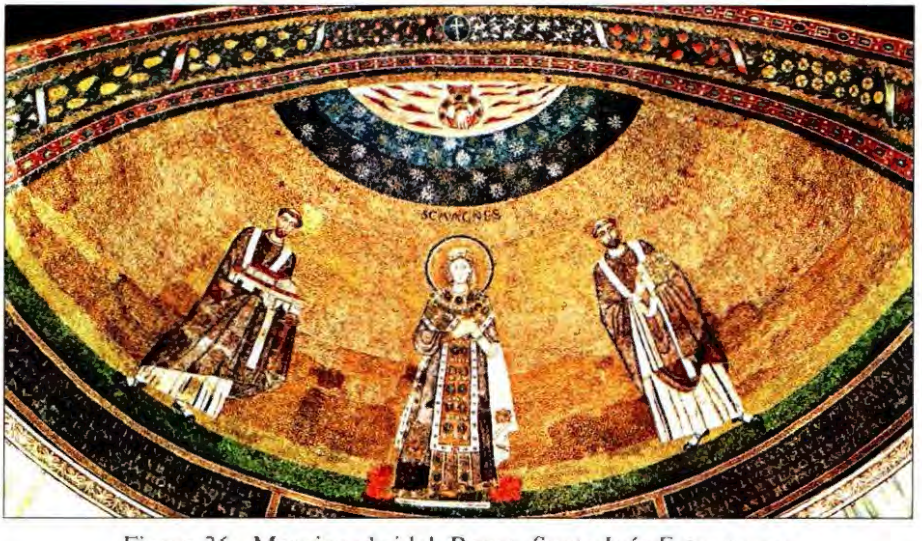

Figura 36. Mosaico absidal. Roma, *Santa Inés Extramuros*.

En referencia a la pintura mural, es en el Egipto copto donde se ha conservado la mayor y mejor cantidad de ejemplos de los siglos VI y VII, presentes en la decoración de las iglesias de sus numerosos monasterios. Entre los ejemplos mejor conocidos y estudiados encontramos el ábside del *monasterio de San Apolo de El Bawit*, hoy en el Museo Copto de El Cairo, datado entre los siglos VI y VII (figura 37). En un estilo que ha sido definido como "popular" por su simplicidad figurativa, el ábside se decora en dos registros superpuestos con rígidas figuras frontales en un tipo de pintura muy lineal y con uso de vivos colores contrastados. En la parte superior se muestra a *Cristo Pantocrátor* dentro de una mandorla elíptica, flanqueado por los arcángeles Miguel y Gabriel y a ambos lados de la mandorla el Tetramorfos, según la visión de Ezequiel (Ezequiel 1). En el registro inferior se representa a la *Virgen entronizada con el Niño* en su regazo, flanqueada por las figuras de los doce apóstoles y de dos santos locales. Semejantes en estilo son el resto de frescos conocidos del mismo monasterio, como el que representa a su fundador *San Apolo* entronizado y portando un libro, junto a otros santos, o las pinturas pertene-

Figura 37. Ábside del Monasterio de *San Apolo de El Bawit* (Egipto). El Cairo, Museo Copto.

cientes a otros monasterios egipcios de la época como el de *San Jeremías de Saqqara*. De este último se conserva en el Museo Copto de El Cairo un pequeño ábside o nicho con la Virgen amamantando al Niño (*Theotokos Galaktotrophousa*) junto a dos santos, iconografía que hace también acto de presencia en otros ejemplos del Egipto copto como en las pinturas de la *iglesia del monasterio Rojo*, cerca de Sohag, conservadas *in situ*.

4.2. *Los iconos*

Son escasos los iconos conservados de época anterior al periodo iconoclasta al ser precisamente este tipo de pinturas sacras, de frágil soporte y carácter mueble, las que sufrieron con mayor intensidad sus efectos. Como se ha indicado, ciertas imágenes habían alcanzado una gran veneración por parte de los fieles, siendo consideradas sagradas en sí mismas, atribuyéndoles en algunos casos todo tipo de milagros, curaciones, etc. Los lugares sacros que atesoraban dichas imágenes (mayoritariamente monásticos) poseen un auge de peregrinos y, en consecuencia, de ingresos económicos que escapaban al control del fisco imperial; situación que da un giro radical al promulgarse la iconoclastia.

Gracias a su aislamiento, el *monasterio de Santa Catalina del Sinaí* escapó de los efectos de la crisis, siendo hoy día uno de los lugares que atesora un mayor número de iconos anteriores a la iconoclastia. Entre las piezas más sobresalientes se halla un icono con la imagen de *Cristo Pantocrátor* datado en el siglo VI, que muestra a Cristo barbado, bendiciendo y portando un códice ricamente encuadernado (figura 38). Llama la atención el realismo con el que se representa la figura, propio de la plástica heredada del mundo romano y tardorromano, en especial egipcio, donde existía una larga tradición de representación de retratos en encáustica sobre tabla (los llamados *retratos de El Fayum*). Otros ejemplos sobresalientes producidos por el taller de iconos del Sinaí son el icono que representa a *San Pedro*, de factura y calidad semejantes a las del icono anterior, o el icono con la *Virgen entronizada con el Niño*, flanqueada por los santos Teodoro y Jorge, con ángeles detrás mirando al cielo de donde surge la *Dextera Domini*. En otros lugares como Roma, han sobrevivido también algunos ejemplos anteriores a la crisis iconoclasta como el icono de *Santa María in Trastévere*, datado entre los siglos VI y VII o inicios del VIII. Su estilo es menos naturalista que el de los iconos del Sinaí del siglo VI y muy probablemente refleja las corrientes pictóricas de la Constantinopla del momento. La Virgen María aparece frontal y mayestática, con el Niño en su regazo, coronada y ataviada al modo de una emperatriz, y flanqueada por dos ángeles. En la parte inferior, muy deteriorada, se representa a la figura en *proskinesis* (arrodillada) del donante, un papa que, según diversos autores, puede ser Juan VII (705-707).

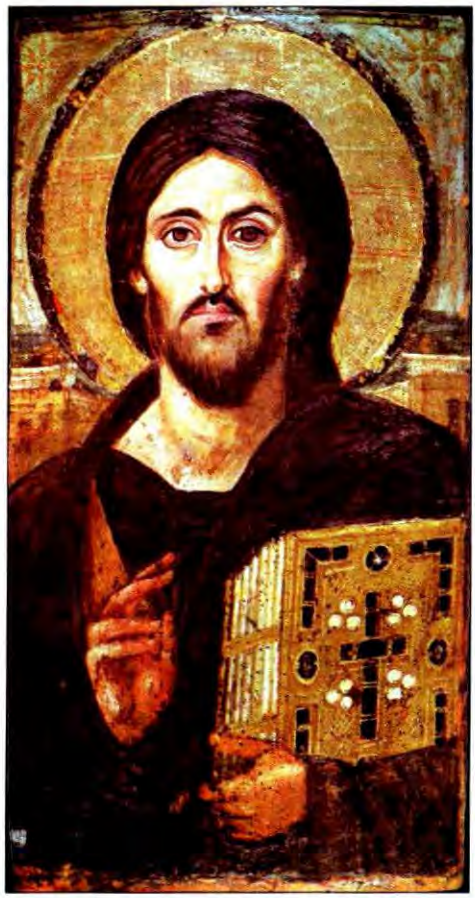

Figura 38. Icono de *Cristo Pantocrátor*. Sinaí (Egipto), *Monasterio de Santa Catalina*.

4.3. *La ilustración de manuscritos*

Los más antiguos ejemplos conservados de fragmentos de códices bíblicos con ilustraciones datan del siglo V, correspondiendo a los fragmentos del *Quedlimburg-Itala*, hoy en Berlín, tal vez elaborados en Roma hacia la década de 420-430, y los fragmentos del *Génesis Cotton*, de factura constantinopolitana, de hacia finales del siglo V o inicios del VI, hoy en Londres. Los grandes centros urbanos del momento fueron los principales productores de códices iluminados, con ciudades como Constantinopla a la cabeza, datando del siglo VI los más antiguos códices completos conservados con ilustraciones del Antiguo y del Nuevo Testamento. Entre ellos destaca de un modo especial el *Génesis de Viena*, producido en Constantinopla hacia mediados del siglo VI. Con-

tiene diversos pasajes del Génesis (a partir del texto griego de la Septuaginta) siendo además un *codex purpureus*, es decir, con sus folios de pergamino teñidos de ese color vinculado a la figura del emperador, y con su escritura elaborada en caracteres unciales en tinta de plata. Conserva 24 folios con miniaturas cuyo estilo se caracteriza por mostrar un tratamiento naturalista y dinámico de las escenas y los personajes. Estos aparecen ambientados en paisajes con elementos realistas e incluso clasicistas (detalles de las arquitecturas, presencia de seres mitológicos), predominando un uso de vivos colores que entroncan con el pasado tardorromano. Encontramos miniaturas como la de *Eliecer y Rebeca en el pozo* (Gen 24) donde Rebeca da de beber a Eliecer junto a la columnata de una calle porticada fuera de la ciudad. Al margen de la acción principal, la escena se completa con la presencia de una ninfa semidesnuda. En la escena de *la partida de José* (Gen 37) (figura 39), se observa en el registro superior a José marchando a Siquem, besando al pequeño Benjamín, junto a un

Figura 39. *Génesis de Viena*, fol. 15v, *la partida de José*. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

ángel que lo guía. En el inferior José es guiado por un hombre hasta Dotám, lugar donde se encuentran sus hermanos, que aparecen representados en un paisaje junto a su rebaño. De la misma fecha, e igualmente de factura constantinopolitana y también purpúreo, es el *Codex Rossanensis* o *Evangeliario de Rossano* (Calabria). Con sus 188 folios conservados, correspondientes a los Evangelios de Mateo y Marcos, se trata de uno de los códices más antiguos conocidos con ilustraciones del Nuevo Testamento. Entre ellas encontramos diversos milagros cristológicos como la *resurrección de Lázaro*, además de algunas de las escenas de la Pasión, incluyendo la *entrada de Cristo en Jerusalén*, o *Cristo ante Pilatos* (figura 40), episodio que se acompaña del *arrepentimiento de Judas* y su posterior ahorcamiento. Las miniaturas del *Codex Rossanensis* muestran un estilo diferente al del *Génesis de Viena*, careciendo de buena parte de la ambientación paisajística de las escenas heredadas del mundo tardorromano, a favor de un tratamiento más solemne y hierático que, en cierto sentido, se acerca más al que encontramos en los mosaicos de la

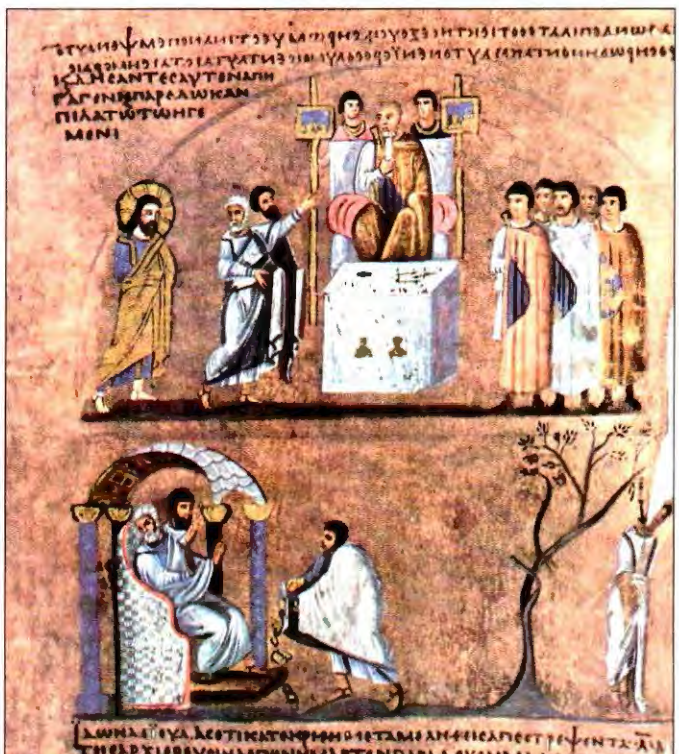

Figura 40. *Codex Rossanensis*, fol. 8r, *Jesucristo ante Pilatos y arrepentimiento de Judas*. Rossano, Museo Diocesano.

época. Data también del VI el *Codex Sinopensis* de la Biblioteca Nacional del París, emparentado con el *Rossanensis* por contenido y estilo de las miniaturas, aunque de factura algo más tosca. Muy diferente a los anteriores es en cambio el *Evangeliario de Rabula* del 586. Se trata de un códice convencional, no purpúreo, escrito en lengua siriaca y elaborado en la región de Mesopotamia. Incluye diversas ilustraciones entre las que predominan las tablas canónicas, decoradas con figuras y animales de pequeñas dimensiones, pero también algunas ilustraciones a página completa como las correspondientes a la *Crucifixión* y a la *Ascensión de Cristo* de estilo naturalista afín al del *Génesis de Viena*. En la última vemos a Cristo en mandorla, acompañado por ángeles y el Tetramorfos, y en la parte inferior los doce apóstoles junto a dos ángeles y la Virgen orante, vestida de púrpura.

5. Artes suntuarias

5.1. *Orfebrería*

Las artes del metal de los siglos VI a VIII muestran, desde un punto de vista tipológico y técnico, una clara continuidad con respecto a los siglos anteriores, con la salvedad de que ha pervivido un mayor número de ejemplos. En diversos museos y colecciones se preservan conjuntos de orfebrería de los siglos VI y VII entre los que encontramos piezas como collares, pendientes, colgantes, etc., como sucede con el *Tesoro de Assiut* (Egipto), hoy en Berlín. Son más excepcionales, sin embargo, los ejemplos de orfebrería de comitencia imperial, como la *Cruz de Justino II* (565-578), regalo del emperador y su mujer Sofía al papa de Roma. Se trata de una cruz procesional de plata sobredorada con piedras preciosas en cabujones y piedras colgantes, siendo a la vez una estauroteca, al contener una reliquia del *Lignum Crucis* en el centro de su anverso. El reverso muestra una serie de elementos vegetales repujados y medallones representando el *Agnus Dei* en el centro, Cristo y la pareja imperial, en un esquemático estilo figurativo que nos recuerda al de la numismática coetánea. Otra de las piezas emblemáticas de estos momentos es el llamado *Cáliz de Antioquía*, hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York, hallado en Hama (Siria) (figura 41), de plata decorada con motivos en relieve sobredorados. La composición queda dominada por un roleo vegetal con hojas y racimos poblados por aves, donde encontramos a los doce apóstoles en cátedras, representados al modo de los filósofos de la Antigüedad clásica. De estilo todavía más clasicista es el conjunto de nueve platos de plata que constituyen el llamado *Tesoro de Chipre*, hallado en Karavas (norte de Chipre), hoy repartido entre Nueva York y Nicosia. Las piezas miden de 14 a 50 cm. de diámetro, y se decoran en sus anversos con escenas repujadas alusivas al rey David, constando en las marcas de sus

reversos que fueron elaborados en Constantinopla entre los años 629-630, época del emperador Heraclio (figura 42). Entre los episodios representados encontramos a *David luchando contra animales* (oso, león), la *presentación de David a Saúl*, o la *boda con Mical*. El plato principal, de mayor tamaño, muestra a modo de clímax narrativo tres escenas de la *lucha entre David y Goliat*, con la victoria del primero. Los relieves poseen un claro aspecto clásico, con un trabajo muy detallado de las anatomías de los personajes, los gestos, pliegues de las vestiduras, corazas, cascos, etc. Algunos elementos nos retrotraen al siglo IV y ejemplos como el *Missorium de Teodosio* (ver tema 1), si bien muestra un lenguaje estilístico todavía más naturalista. Este gusto por lo clásico vive un claro auge en época de Heraclio, tal y como atestiguan otras piezas de plata como el *plato del museo del Hermitage* de San Petersburgo, donde además del estilo, también la iconografía es plenamente clásica, representándose a personajes del cortejo báquico como *Sileno y una ménade danzantes*.

Figura 41. *Cáliz de Antioquía*, hallado en Hama (Siria). Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Figura 42. Plato con *la lucha entre David y Goliat* del *Tesoro de Chipre*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

5.2. *Eboraria*

Como la orfebrería, los marfiles del periodo muestran también una plena continuidad con respecto a las tipologías y técnicas del momento anterior, con-

servándose igualmente una mayor cantidad de piezas. A lo largo de la sexta centuria se siguen produciendo piezas de uso civil como los dípticos, tanto consulares como imperiales. De estos últimos se conserva la mitad de un ejemplar, el llamado *Díptico Barberini*, datado en época de Justiniano I, hoy en el Museo del Louvre de París (figura 43). Esta excepcional pieza, obrada por los talleres imperiales de la capital, muestra en la placa central al emperador a caballo, como vencedor, portando *labarum*, con una victoria alada que le coloca una corona de laurel (perdida), un bárbaro vencido tras su caballo y debajo una personificación femenina alusiva al territorio conquistado. En la parte inferior se representan varias figuras de personajes vencidos, que traen presentes al emperador desde todas las regiones de la tierra. A su lado vemos la figura de un soldado portando la estatuilla de una victoria (simétrico al del costado

Figura 43. Hola de díptico *Barberini*. París, Museo del Louvre.

contrario perdido) y en la parte superior Cristo Pantocrátor, imberbe, flanqueado por dos ángeles tenantes que, a modo de victorias aladas, sostienen su clípeo. Se trata pues de una visión victoriosa del emperador que gobierna sobre los pueblos de la tierra y que cuenta con la bendición divina de Cristo, el rey de los cielos. Su estilo es el propio de la Constantinopla de estos momentos, que otorga un suave modelado a las superficies y un acentuado preciosismo en los detalles. Entre los dípticos consulares cabe destacar el ejemplar de *Aerobindus* del 506, hoy en el Musée National du Moyen Âge de París, donde, como es habitual en este tipo de piezas, el cónsul aparece en la parte superior rígidamente frontal, portando cetro y la *mappa*, y en la zona inferior una representación, muy esquemática, de los juegos públicos que ha sufragado al tomar su cargo, en este caso *ludi venationes* (luchas entre animales y gladiadores).

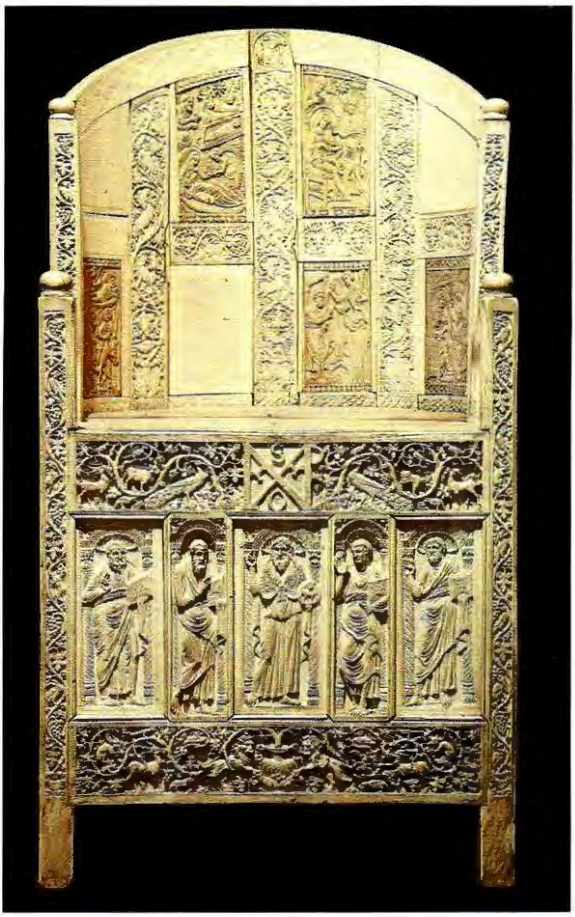

Figura 44. *Cátedra del arzobispo Maximiano*. Rávena, Museo Arzobispal.

Entre las piezas de carácter religioso encontramos también dípticos como la hoja conservada en el British Museum de Londres, representando al *arcángel San Miguel* portando un cetro y un orbe, de taller constantinopolitano datado hacia 525-550. El preciosismo con el que han realizado los detalles, en especial los de los pliegues de las vestiduras y del fondo arquitectónico, contrasta con la carencia casi absoluta de volumen que posee la pieza, tal y como se refleja en detalles como la artificial posición que adopta la figura sobre la escalinata. Entre otras piezas con iconografía religiosa, se conservan diversos píxides circulares datados en los siglos VI y VII, decorados con escenas en relieve tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, sin embargo, la pieza más sobresaliente es sin duda la *cátedra* del arzobispo de Rávena *Maximiano* (546-556) (figura 44). Elaborada a partir de diversas placas de de marfil ensambladas, en sus paneles se representan dos ciclos iconográficos distintos, en los reposabrazos un total de diez escenas dedicadas al ciclo veterotestamentario de José, y en el respaldo siete escenas (de un total de las dieciseis originales) dedicadas a la vida de Cristo, prefigurado en la figura de José. La composición se completa en parte delantera con la representación de los cuatro evangelistas y San Juan Bautista que porta un medallón con un *Agnus Dei*. La talla de las figuras es muy angular, poco modelada, lo que aleja a la pieza claramente del estilo constantinopolitano del siglo VI, habiéndose propuesto una posible procedencia alejandrina, centro muy activo en eboraria en estos momentos. Ello además, podría relacionarse con el protagonismo que posee en la pieza el ciclo de José, muchas de cuyas escenas transcurren precisamente en Egipto.

Bibliografía

BECKWITH, John: *Arte paleocristiano y bizantino*. Cátedra. Madrid, 1997. Manual de referencia sobre el primer arte cristiano y el arte bizantino, analizando los principales ejemplos conocidos, incluyendo un amplio repertorio bibliográfico.

GRABAR, André: *La Edad de oro de Justiniano*. Aguilar. Madrid, 1966. Obra básica para el conocimiento de las manifestaciones artísticas bizantinas de los siglos V al VIII.

GRABAR, André: *La iconoclastia bizantina*. Akal. Madrid, 1998. Estudio de referencia obligada para el periodo iconoclasta, analizando los motivos que conducen a ella, las principales manifestaciones artísticas del momento y el posterior triunfo de la ortodoxia.

KRAUTHEIMER, Richard: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Cátedra. Madrid, 1992. Obra de consulta obligada para el estudio de la arquitectura bizantina desde sus orígenes hasta el siglo XV.

MANGO, Cyril: *Arquitectura bizantina*. Aguilar. Madrid, 1975. Estudio esencial sobre la arquitectura bizantina, incluyendo un completo aparato gráfico.

WEIZMANN, Kurtz (ed.): *Age of Spitituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 1979. Catálogo de la más completa exposición realizada hasta la fecha sobre el arte de los siglos III a VII.

Tema 3

APOGEO Y DESARROLLO DEL ARTE BIZANTINO MEDIEVAL (SIGLOS IX-XV)

Sergio Vidal Álvarez

Esquema de contenidos

1. El Imperio Bizantino de los siglos IX a XV. Introducción.
2. El "renacimiento" macedónico y la época de los comnenos: la "segunda edad de oro" del arte bizantino (846-1204).
   2.1. Las nuevas tipologías arquitectónicas del Bizancio medieval.
   2.2. Superación de la iconoclastia y el "renacimiento macedónico": la plástica bizantina de los siglos IX a XIII.
   2.3. Las artes suntuarias: eboraria y orfebrería.
3. La época de los paleólogos: "tercera edad de oro" del arte bizantino (1261-1453).
   3.1. La arquitectura bizantina tardía.
   3.2. La plástica bizantina de los siglos XIII a XV: *San Salvador de Chora*.
   3.3. Las artes suntuarias en época de los paleólogos.
4. Influencia del arte bizantino fuera de sus fronteras y el arte Post-bizantino.

1. El Imperio Bizantino de los siglos IX a XV. Introducción

El año 843 supone el fin definitivo de la crisis iconoclasta y la victoria de las posturas de los iconódulos encabezados por la emperatriz Teodora (regente de su hijo Miguel III, de tres años de edad). Es depuesto el último patriarca iconoclasta Juan VII, nombrándose como sucesor al iconódulo Metodio I. Pocos años después, en el 867, sucede otro hecho primordial en la historia del Imperio al asumir el trono en solitario Basilio I el Macedónico, instaurando una nueva dinastía apodada *macedónica*, por su procedencia geográfica. La dinastía macedónica regirá los destinos del Imperio Bizantino durante casi dos siglos (hasta el 1057), suponiendo una época de esplendor en todos los sentidos. Las

conquistas militares se suceden, en especial en época del emperador Basilio II (960-976) apodado *Bulgaroktonos* (asesino de búlgaros), dando estabilidad a las fronteras y fortaleciendo de nuevo las redes comerciales. La estabilidad interna y la pujanza económica se ven acompañadas de un florecimiento de las artes, favorecido por la superación de la iconoclastia y que en términos artísticos se ha denominado "renacimiento macedónico". De este modo, se produce una recuperación de los temas iconográficos y formas artísticas de la Antigüedad clásica y la Antigüedad Tardía cristiana. El periodo queda también marcado por el Gran Cisma de 1054, fecha en que las Iglesias de Oriente (ortodoxa) y Occidente (católica) se separan definitivamente, a causa de la controversia de la cláusula del *filioque*, disputa surgida entre ortodoxos y católicos al incluir estos últimos en el Credo la fórmula de que el Espíritu Santo procede del Padre y del Hijo (*filioque*). Desde este momento el patriarca de Constantinopla y el papa de Roma quedan mutuamente excomulgados. La dinastía macedónica será sucedida por la familia de los Comnenos que gobiernan el Imperio entre 1057 y 1203, suponiendo igualmente una etapa de pujanza militar y económica y de esplendor artístico. Los siglos de prosperidad se ven truncados en 1204, año en que diversas potencias occidentales dirigen la Cuarta Cruzada contra Bizancio, conquistando y saqueando Constantinopla, y desmembrando el Imperio en diversos territorios menores. Venecia es la gran favorecida en dicho reparto, seguida de Génova y diversas casas nobles francesas. Algunos territorios como Epiro, Nicea y Trebisonda, sin embargo, quedan fuera del control occidental, siendo gobernados por dinastías bizantinas. Será precisamente una de ellas, la de los Paleólogos, gobernantes de Nicea, la que de la mano de Miguel VIII llevará a cabo en 1261 la reconquista de Constantinopla y la restauración del Imperio Bizantino. Desde 1261 a 1453 los Paleólogos son la última dinastía de la historia del Imperio, en una época de constantes pérdidas territoriales y declive económico, que contrasta con un notable florecimiento de las artes. Finalmente, en 1453 las tropas otomanas, comandadas por Mehmet II, conquistan Constantinopla, muriendo en el ataque el último emperador bizantino Constantino XI (1449-1453). Este hecho supone el fin de los más de mil años de historia del Imperio Bizantino, cuya capital pasa a denominarse Estambul.

2. El "renacimiento" macedónico y la época de los comnenos: la "segunda edad de oro" del arte bizantino (846-1204)

2.1. *Las nuevas tipologías arquitectónicas del Bizancio medieval*

A diferencia de lo que sucede en las artes plásticas bizantinas de los siglos IX a XII, la arquitectura coetánea no puede ser interpretada dentro de las pautas de un "renacimiento" en el sentido de recuperación del pasado anterior a la crisis

iconoclasta. Paradójicamente el mejor ejemplo de "renacimiento" arquitectónico del esplendor del siglo VI se encuentra fuera de las fronteras bizantinas, en edificios como *San Marcos de Venecia*. La arquitectura bizantina de los siglos VII y VIII evoluciona en un sentido distinto a la del siglo VI (ver tema 2), y será a partir de sus bases desde donde se fundamenta la arquitectura bizantina posterior. De este modo, las plantas centralizadas asumen un protagonismo pleno en la arquitectura eclesiástica bizantina, con una clara preeminencia de los esquemas basados en la cruz griega con cúpula central, eventualmente inscritos en un esquema cuadrangular. Se trata de una arquitectura que adopta por lo general dimensiones más reducidas que en épocas anteriores y en la que se observa un claro predominio de la verticalidad de los espacios. La principal y más difundida tipología de la arquitectura bizantina a partir del siglo IX es la de la *cruz griega inscrita* (figura 45), en la que el cuerpo central o *naos* se cubre con cúpula, sustentada por pechinas. De la *naos* salen cuatro brazos en los ejes principales, de igual altura y cubiertos con bóvedas de cañón, conformando una cruz griega. Quedan en los ángulos cuatro espacios secundarios, de menor altura (con o sin tribunas), cubiertos bien con bóvedas de cañón, de arista o con pequeñas cúpulas. La cruz griega queda de este modo inscrita en un perímetro cuadrangular al que se añade una triple cabecera a oriente, con el ábside principal albergando el altar y a los lados dos *pastophoriae*: *prothesis* al norte, lugar donde se custodian y preparan los elementos que intervienen en la eucaristía, y *diaconicón* al sur, que custodia las vestimentas, códices, etc., empleados en la liturgia. En el extremo occidental, por último, se añade uno o dos nártex, denominados respectivamente esonártex y exonártex. Se considera que la primera iglesia edificada siguiendo esta planificación fue la *Nea Ekklesia* o *Iglesia Nueva*, consagrada en 881 por Basilio I dentro del

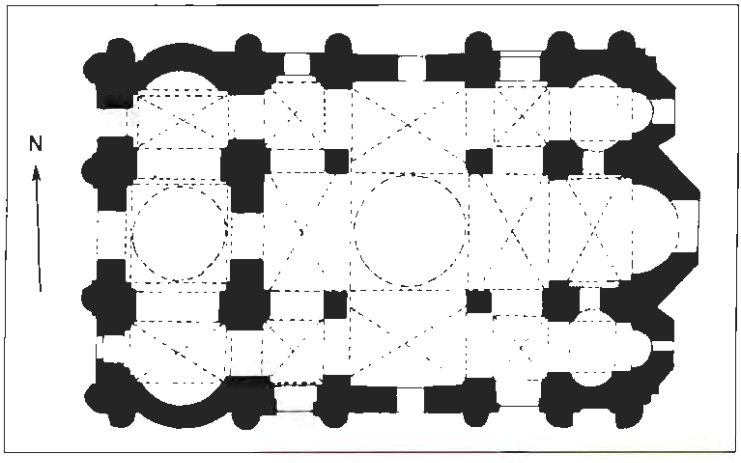

Figura 45. *Iglesia de Myrelaion* (act. *Bodrum Camii*) de Constantinopla. Planta.

recinto del *Gran Palacio imperial*, hoy no conservada. Su punto de partida arquitectónico pudo estar en las iglesias de planta de cruz con cúpula del momento inmediatamente anterior, como las de la *Koimesis de Nicea* o *Santa Sofía de Salónica* (ver tema 2) pero es, en todo caso, a partir de la *Nea* cuando la tipología de la *cruz griega inscrita* se difunde desde la capital al resto del Imperio.

Otra de las principales tipologías del periodo es la llamada del *octógono cruciforme* (figura 47), basada en un cuerpo central cuadrangular cubierto con cúpula sustentada por trompas, siendo éstas las que confieren en planta el aspecto octogonal. A este núcleo central se abren cuatro brazos en los extremos otorgando a la planta su aspecto cruciforme. Entre los cuatro brazos encontramos una serie variable de espacios secundarios que rodean el cuerpo central, además de, nuevamente, el añadido de una triple cabecera en el extremo oriental y de uno o dos nártex en el occidental. Este es el esquema seguido por iglesias como el *Katholikon* del *monasterio de Hosios Lukas* de inicios del siglo XI (figura 47), o el del *monasterio de Dafni* de finales del siglo XI a inicios del XII. Existen otras tipologías en la arquitectura del período, aunque mucho menos difundidas, como son el *octógono con cúpula*, semejante a la anterior pero más sencilla al no poseer perfil cruciforme (ej. *Katholikon* del *monasterio de Nea Moni* de Quíos); o la *cruz griega atrofiada*, donde cuatro pequeños espacios dan a una *naos* central cubierta con cúpula (ej. la primera fase de *San Salvador de Chora* de Constantinopla).

La tipología de la *cruz griega inscrita* es, como se ha indicado, la principal en la arquitectura bizantina de los siglos IX al XII, existiendo en la capital diversos ejemplos conservados entre los que sobresale la *iglesia de Myrelaion* (actual *Bodrum Camii*) (figura 45). El edificio formó parte de un complejo palaciego no conservado, mandado construir hacia el 922 por el emperador Romano I Lecapeno (920-944) junto a una cisterna preexistente, no lejos del Gran Palacio. Dado el desnivel del terreno en la zona, la iglesia se erige sobre una subestructura que la eleva y que, aunque más sencilla en cuanto a su ejecución, respeta en planta el mismo esquema de la iglesia superior. La *iglesia de Myrelaion* es probablemente el ejemplo conservado más cercano a la perdida *Nea Ekklesia*, mostrando unas reducidas dimensiones, con un sobrio exterior a base de ladrillo y cemento, y un interior con decoración (hoy perdida) de mármoles y mosaicos, acorde con su estatus de panteón del emperador Romano I y su familia. Al núcleo central que conforma propiamente la *cruz griega inscrita* se le añade una triple cabecera a oriente y un único nártex a occidente de dos niveles, llamando especialmente la atención el modo en que se configura el exterior de la iglesia, a base de una serie de contrafuertes cilíndricos realizados con ladrillos curvilíneos (figura 46). Esta peculiaridad de la *iglesia de Myrelaion* no aparece en ningún otro edificio conocido de la capital, sin embargo, se encuentra en construcciones posteriores de Salónica, como la *Panagia ton Chalqueon* (Virgen de los artesanos del cobre) de hacia 1028, denotando el influjo arquitectónico ejercido desde la capital. Otro de los principales ejemplos conserva-

dos de la tipología de la *cruz griega inscrita* corresponde a la *iglesia del monasterio de Constantino Lips* de Constantinopla (actual *Fenari Isa Camii*). El complejo fue ampliado con una segunda iglesia y una serie de añadidos entre los siglos XIII y XIV (época de los paleólogos), sin embargo la iglesia septentrional data del momento fundacional, de inicios del siglo X. De dimensiones algo superiores a la *iglesia de Myrelaion*, la *iglesia del monasterio de Constantino Lips* dedicada a la *Theotokos Panachrantos* (Inmaculada Madre de Dios), presenta un mismo esquema en planta y una misma predilección por la verticalidad del espacio, con la salvedad de combinar el ladrillo con pequeños sillares de piedra como materiales constructivo básicos, y de haber conservado una mayor parte de sus elementos ornamentales originales como capiteles, cimacios, etc. El estilo de estos últimos es muy distinto al de la escultura arquitectónica del siglo VI, mostrando un claro predominio de la talla a bisel en sus motivos decorativos, entre los que predominan los repertorios de elementos vegetales (palmetas, roleos, etc.) y zoomórficos (pavos reales, águilas, etc.).

Figura 46. *Iglesia de Myrelaion* (act. *Bodrum Camii*) de Constantinopla. Exterior.

Al margen de las principales ciudades como Constantinopla o Salónica, encontramos multitud de ejemplos de la arquitectura del periodo en complejos monásticos dispersos por toda la geografía bizantina. Existen casos atípi-

cos como los de la región de la Capadocia en Anatolia, donde las iglesias no se edifican, sino que se excavan en la roca, siguiendo las modas arquitectónicas de la capital con mayor o menor fidelidad según los casos. Algunas de ellas como la *Tokali Kilise* datada en los siglos X y XI, sorprenden por sus dimensiones y riqueza de su decoración parietal en pintura mural.

Las mejores muestras conservadas de la arquitectura monástica de la época se encuentran en la actual Grecia, con el *monasterio de Hosios Lukas* como uno de los ejemplos principales (figura 47). Dedicado al monje ermitaño Lucas muerto en 953 (no al evangelista), el monasterio fue fundado por el emperador Romano II (959-963) en agradecimiento a la predicción de Lucas de que de Creta sería reconquistada por Bizancio, hecho que sucedió bajo su reinado en 960-961. En este primer momento se construye, además de una serie de dependencias monásticas básicas, una iglesia dedicada a la *Theotokos* que sigue la tipología de la *cruz griega inscrita*, semejante a las construcciones constantinopolitanas del momento. Posteriormente en 1011 o en 1022 (no hay unanimidad respecto a una u otra fecha), al sur de la primera iglesia y en conexión con ella, se construye una segunda iglesia de mayores dimensiones, el *Katholikon* o iglesia principal del monasterio, siguiendo la tipología del *octógono cruciforme*. Tanto en la *iglesia de la Theotokos* como en el *Katholikon* la *praxis* constructiva es diferente a la de la capital puesto que en Grecia el uso de la piedra posee un claro protagonismo, empleándose en grandes sillares combinados con ladrillos. La mayoría de los arcos son peraltados, potencian-

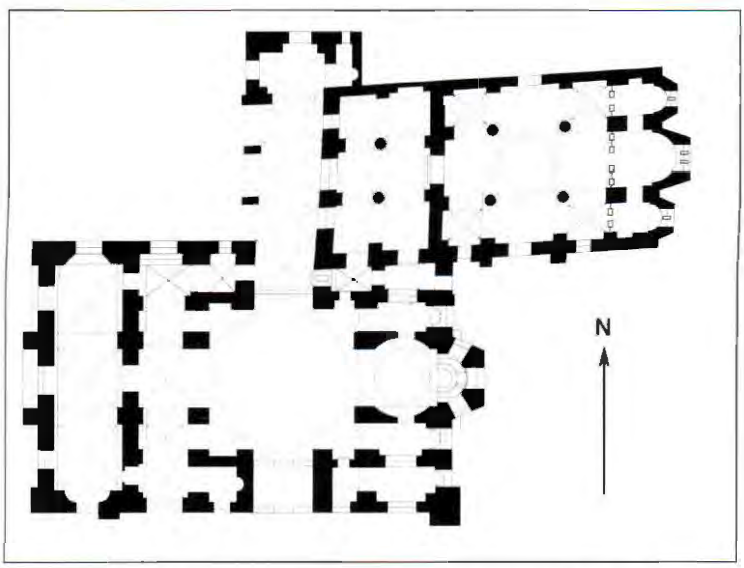

Figura 47. *Monasterio de HosiosLukas*, planta de la *Iglesia de la Theotokos* (norte) y del *Katholikon* (sur).

do así la verticalidad, y en el exterior se emplean diversas soluciones decorativas como las ventanas bíforas y tríforas enmarcadas por arcos ciegos, o los frisos de "dientes de sierra" elaborados a partir de ladrillos dispuestos en oblicuo. En líneas generales la ejecución de la *iglesia de la Theotokos* es más regular y homogénea, mientras que la del *Katholikon* muestra una menor regularidad en el grosor y la disposición de los materiales, siendo sin embargo su aspecto general de mayor robustez al presentar una mayor cantidad de piedra, sobre todo en las zonas inferiores y angulares (figura 48). El interior del *Katholikon* queda dominado por el espacio central cubierto con cúpula hemisférica sustentada por cuatro trompas en los ángulos, conformando en planta un octógono. Los cuatro ejes principales de igual altura se cubren con bóvedas de cañón, a excepción del oriental que posee una pequeña cúpula antecediendo al ábside. El resto de espacios secundarios poseen tribunas y se cubren con bóvedas de arista o de cañón. El interior del *Katholikon* conserva la mayor parte de su decoración original, consistente en un recubrimiento parietal a base de placas de mármoles diversos en las zonas inferiores y medias, y de mosaico en las cubiertas con escenas bíblicas, no habiéndose conservado el mosaico de la cúpula central. En los espacios periféricos los muros se decoran con pintura mural.

Figura 48. *Katholikon del Monasterio de Hosios Lukas*. Exterior.

En fecha posterior, a finales del siglo XI o inicios del siglo XII y sobre las ruinas de un templo antiguo dedicado a Apolo, se construye el *Katholikon del monasterio de Dafni* (figura 49), que sigue el mismo esquema del *octógono cruciforme* del *Katholikon de Hosios Lukas*, con cúpula central sustentada por trompas, además de una triple cabecera y dos nártex a los pies. Su ejecución es sin embargo más cuidada, mostrando un uso mucho más abundante de la piedra cuyos sillares son regulares tanto en su forma como en su disposición, quedando encuadrados en hileras de ladrillos, en una solución constructiva que algunos estudiosos comparan con la técnica *cloisonné* de la orfebrería. Nuevamente encontramos arcos ciegos enmarcando las ventanas dobles o triples de arcos peraltados y las bandas decorativas de dientes de sierra. En el interior la cúpula, de 8 metros de diámetro, es hemisférica y en el exterior muestra entre sus ventanales una serie de contrafuertes semicilíndricos que nos remiten a soluciones empleadas en época macedónica como la *iglesia de Myrelaion*. El interior se asemeja también al *Katholikon de Hosios Lukas*, mostrando una misma concepción espacial tendente a la verticalidad y un mismo juego de volúmenes, así como un sistema decorativo basado en el revestimiento de las superficies con placas de mármol y con mosaicos con escenas bíblicas, habiéndose conservado en este caso el mosaico de la cúpula con la imagen de Cristo Pantocrátor.

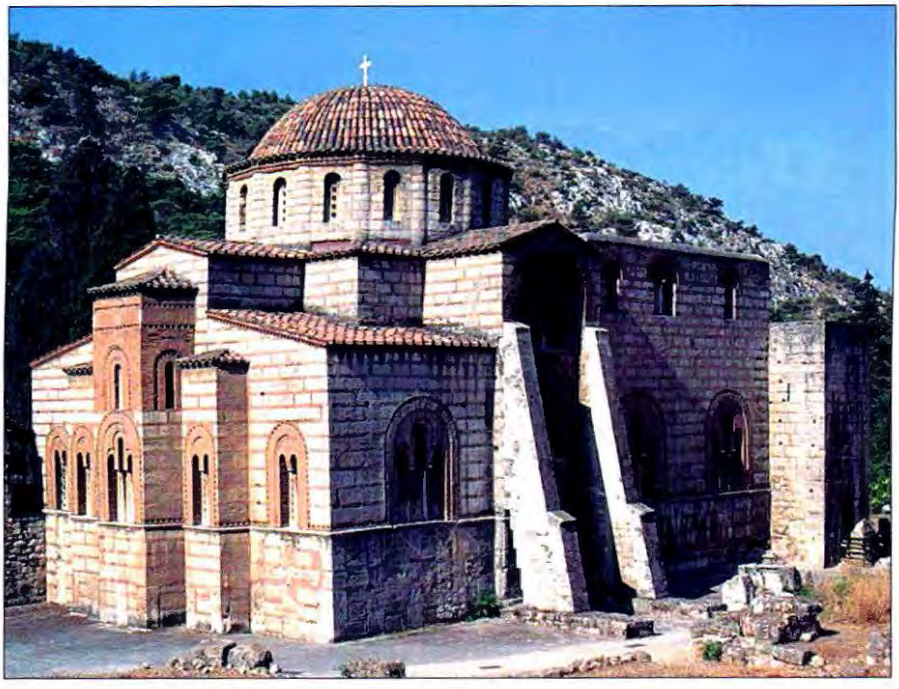

Figura 49. *Katholikon del Monasterio de Dafni*. Exterior.

En términos arquitectónicos el siglo XII, el periodo de los emperadores de la dinastía Comnena, supone una continuidad con respecto a las construcciones de época macedónica, si bien se constata una mayor profusión por el tratamiento plástico de los muros, que incorporan más elementos decorativos como nichos, frisos de dientes de sierra, así como franjas decorativas a base de ladrillos dispuestos formando motivos geométricos, motivos pseudo-caligráficos (inscripciones griegas o cúficas), monogramas, etc. Uno de los conjuntos principales de la época lo constituye el *monasterio de Cristo Pantocrátor* en Constantinopla (actual *Zeyrek Camii*), panteón dinástico de los Comnenos. Entre 1118 y 1124 la emperatriz Irene (esposa de Juan II Comneno) funda el monasterio construyendo una iglesia dedicada a *Cristo Pantocrátor*, *Katholikon* del monasterio, siguiendo la tipología de la *cruz griega inscrita*, además de un hospital y una biblioteca. Tras la muerte de Irene en 1134, Juan II manda construir más al norte una segunda iglesia, también una *cruz griega inscrita* de dimensiones algo menores, dedicada a la *Theotokos Eleousa*. Finalmente, antes de 1136 ambas iglesias quedan enlazadas mediante una capilla funeraria dedicada a *San Miguel arcángel* con funciones de mausoleo de la familia imperial, cubierta con dos cúpulas ovaladas. En este mismo momento, todo el conjunto queda articulado en el flanco occidental mediante un largo exonártex, añadiéndose además en el flanco el meridional un espacio cubierto a modo de pórtico. La decoración interior de las tres iglesias era de mármoles y mosaicos, subsistiendo hoy algunos fragmentos del *opus sectile* original que cubría el pavimento, con escenas bíblicas (*Sansón derrotando a los filisteos*) y motivos decorativos protagonizados por animales. De finales de la época de los comnenos, entre 1197 y 1203, data la *iglesia de la Theotokos Kyriotissa* de Constantinopla (actual *Kalenderhane Camii*), siguiendo el esquema de *cruz griega inscrita*, con una cúpula central gallonada de 16 nervios y gruesos arcos fajones en los brazos de la cruz que prácticamente constituyen pequeñas bóvedas de cañón. De su decoración interior original conserva parte del revestimiento de placas de mármol, así como fragmentos de pintura al fresco con escenas de la *vida de San Francisco*, de hacia 1250, pertenecientes por tanto al período de la dominación latina de Constantinopla.

2.2. *Superación de la iconoclastia y el "renacimiento macedónico": la plástica bizantina de los siglos IX a XIII*

La restauración de las imágenes se produce en Bizancio desde el mismo momento que queda abolida la iconoclastia, celebrándose el llamado *Triunfo de la ortodoxia*. La restauración de los iconos viene acompañada de toda una serie de textos teológicos en los que, justificando la existencia de las imágenes sacras en las iglesias, se critican con dureza las tesis iconoclastas. De estos momentos data el *Salterio Chludov*, elaborado en Constantinopla hacia media-

dos del siglo IX (hoy en el Museo Estatal de Historia de Moscú), entre cuyas miniaturas encontramos representaciones de los ataques infringidos a los iconos por personajes iconoclastas, como el patriarca Juan VII el Gramático, que son comparados con los escarnios sufridos por Cristo en la cruz (figura 50).

Figura 50. *Crucifixión e iconoclastas cubriendo con cal un icono de Cristo. Salterio Chludov*, fol. 67r. Moscú, Museo Estatal de Historia.

La plástica monumental bizantina también supera la iconoclastia de forma casi inmediata, tal y como demuestra el monumental mosaico absidal de *Santa Sofía de Constantinopla* con la *Virgen entronizada con el Niño* flanqueada por los arcángeles Miguel (figura prácticamente no conservada) y Gabriel, el más precoz y relevante de los mosaicos post-iconoclastas conocidos. Fue inaugurado el 29 de marzo del 867 por el Patriarca Focio (quien le dedicó un sermón para tal ocasión), y los emperadores Miguel III y Basilio I (figura 51). De gran

Figura 51. *Virgen con el Niño. Santa Sofía* de Constantinopla, ábside.

perfección técnica, la obra recupera el mosaico con el mismo tema perteneciente a la decoración original del siglo VI de época de Justiniano, que había sido sustituido en época iconoclasta por una gran cruz sobre gradas. Esto explica el acentuado naturalismo de los rostros y de las vestiduras, la monumentalidad de los personajes y la rica gama cromática empleada. El modelo iconográfico es el de la *Theotokos Kyriotissa* o Madre de Dios entronizada que es a su vez trono de Cristo, llamando la atención el contraste de las vestiduras de color oro del Niño, con el azul oscuro intenso del *maphorion* de la Virgen, del que se detallan multitud de pliegues. Pocos años después se ejecuta el mosaico del tímpano de la *Puerta Imperial*, que da acceso desde el esonártex al interior de Santa Sofía, representando al emperador León VI el Sabio (886-912) postrado en *proskinesis* ante Cristo Pantocrátor, entronizado, bendiciendo y

con las Sagradas Escrituras (Evangelio de San Juan 20:19 y 20:26 "La Paz sea con vosotros" y 8:12 "Yo soy la luz del Mundo") (figura 52). Completan la composición dos medallones con los bustos de la Virgen y el arcángel San Gabriel, a modo de *Anunciación* sintetizada. El estilo del mosaico difiere del ejemplo anterior, mostrando un lenguaje formal mucho más hierático y lineal, en el que se ha perdido en gran medida el naturalismo de rostros, manos, etc., así como la riqueza cromática presentes en el mosaico del ábside. Este es precisamente el lenguaje característico de los mosaicos del primer momento post-iconoclasta, siendo el ejemplo del *ábside de Santa Sofía* un caso excepcional, en el que de un modo intencional se recupera tanto la iconografía como la forma del mosaico existente en época pre-iconoclasta. El estilo "lineal" se encuentra presente en el resto de los principales conjuntos musivos bizantinos del siglo IX, como los de *Santa Sofía de Salónica* mostrando a la *Virgen entronizada con el Niño* en el ábside y la *Ascensión de Cristo* en la cúpula; o los de la hoy perdida *iglesia de la Koimesis de Nicea* con la *Virgen de pie con el Niño* en el ábside y en el arco que lo precede una *Etimasia* con cuatro arcángeles. Estos ejemplos son la prueba de que el grueso de la primera plástica monumental post-iconoclasta parece vincularse con las pautas figurativas propias del momento inmediatamente anterior a la iconoclastia, en especial del siglo VII (ver tema 2), más que con las manifestaciones de los siglos anteriores (siglos IV al VI). Esta circunstancia perdura a lo largo del siglo X, como constata el mosaico datado hacia 944 del tímpano del acceso sudoeste de Santa Sofía de Cons-

Figura 52. *Leon VI en proskinesis ante Cristo. Santa Sofía* de Constantinopla, nártex.

tantinopla. A ambos lados de la Virgen entronizada con el Niño se representan las figuras de dos emperadores del pasado, Justiniano y Constantino, ricamente ataviados, el primero ofreciendo la maqueta de la iglesia de Santa Sofía a la Virgen y el segundo la maqueta de la ciudad amurallada de Constantinopla. La rigidez de las posturas y gestos de los personajes hace que ambos emperadores estén representados con un aspecto casi idéntico, acordes con el hieratismo y robustez de la figura de la Virgen, carente de la estilización y naturalismo del mosaico del ábside. A los siglos X-XII pertenecen también otros de los mosaicos preservados en *Santa Sofía*, en los que se representa a diversos emperadores, como Alejandro (912-913) en la tribuna norte o, en el extremo oriental del la tribuna sur, el panel protagonizado por Constantino IX Monómano (1042-1054) y la emperatriz Zoe Porfirogéneta (1028-1050) junto a Cristo, sobre fondo dorado (figura 53). De mayor tamaño que el resto de figuras, Cristo aparece entronizado, bendiciendo y portando las Sagradas Escrituras, suntuosamente encuadernadas, barbado y con expresión severa. La pareja imperial

Figura 53. *Constantino IX y Zoe junto a Cristo. Santa Sofía* de Constantinopla, tribuna sur.

viste lujosas indumentarias de ceremonia, en el acto de efectuar una donación a Cristo (a la Iglesia), en forma de bolsa con monedas en el caso del emperador y de un pergamino la emperatriz. A excepción del tratamiento que reciben los pliegues de la indumentaria de Cristo, las figuras carecen de todo volumen, que es sacrificado a favor del sumo detallismo que se otorga al describir la suntuosidad de las indumentarias imperiales, sus coronas, el trono de Cristo, etc. Por otra parte, se observa como los rostros de las figuras han sido rehechos, dato que en el caso de Constantino IX se hace extensible también a su inscripción. La hipótesis planteada es que el retrato del emperador del mosaico fue adaptándose a la fisonomía de los sucesivos esposos de la emperatriz Zoe, quien contrajo matrimonio con Romano III (1028-1034), Miguel IV (1034-1041) y Constantino IX (1041 hasta su muerte en 1050). A pesar de ello, se observa que el retrato de la emperatriz aparece también rehecho, lo que hace suponer que todo el conjunto perteneció en origen a una pareja imperial anterior, siendo reformado en sucesivas ocasiones hasta los años 1041-1050. Décadas más tarde, en la misma tribuna sur de *Santa Sofía*, otra pareja imperial realiza otro panel musivo de semejantes características al anterior, correspondiendo a Juan II Comneno (1118-1143) e Irene (1118-1134), que aparecen junto a la Virgen con el Niño. El lenguaje formal muestra de nuevo una total ausencia de volumen de las figuras y preciosismo en los detalles, perdiéndose casi del todo la diferenciación de dimensiones entre las figuras sacras y las imperiales. La Virgen aparece únicamente destacada por su posición central y su plano sensiblemente superior. A pesar del esquematismo formal, la voluntad retratística queda patente en elementos como el rostro de Irene, de origen húngaro, detallándose su tez pálida y largos cabellos rubios.

Al primer cuarto del siglo XI pertenece la decoración del *Katholikon de Hosios Lukas*, uno de los conjuntos más completos conocidos de la época macedónica. A pesar de no conservar el mosaico de la cúpula (destruido en el terremoto de 1593), sabemos que representaba en la zona cenital a *Cristo Pantocrátor*, una corte de ángeles y San Juan Bautista en la zona media y una serie de profetas entre las ventanas. Siguiendo el orden jerárquico marcado por los distintos espacios del templo entendido como microcosmos, el ciclo iconográfico continúa en sentido descendente con el mosaico (sí conservado) del ábside, con la *Virgen entronizada con el Niño* y en las trompas que sustentan la cúpula central cuatro escenas evangélicas correspondientes a la *Anunciación* (única no conservada), la *Natividad*, la *Presentación en el Templo* y el *Bautismo*. La pequeña cúpula del tramo que precede al ábside muestra la escena del *Pentecostés*, mientras que el resto de escenas neotestamentarias, correspondientes a la *Pasión de Cristo* se sitúan en el nártex, apareciendo el *Lavatorio de los pies*, la *Crucifixión*, la *Anástasis* y la *Incredulidad de Tomás*. El resto de superficies en mosaico muestran diferentes santos y santas de cuerpo entero o como bustos dentro de medallones, mientras que en el *diaconicón* aparecen dos temas veterotestametarios, los *Tres hebreos en el horno de Babilonia* y *Daniel en el foso de los Leones*, ambos simbolizando la salvación. El

ciclo iconográfico se complementa con una serie de pinturas murales en las zonas inferiores de la iglesia, datadas en el mismo momento que los mosaicos, entre las que encontramos de nuevo escenas bíblicas y santos como el patrón *Hosios Lukas*. La *iglesia de la Theotokos* del mismo complejo monástico de *Hosios Lukas* conserva parte de su decoración en pintura mural, destacando el fresco que representa a Josué, vestido con indumentaria militar, hablando con el arcángel San Miguel, tema que se ha querido relacionar con los éxitos militares bizantinos profetizados por *Hosios Lukas*, como la reconquista de Creta. Los *mosaicos de Hosios Lukas* forman parte todavía del "estilo lineal" de los siglos IX y X, mostrando las escenas protagonizadas por figuras anatómicamente rígidas, con escasa profusión de detalles, una reducida paleta cromática y una economía de personajes y elementos que quedan reducidos al mínimo indispensable. La escena de *la Natividad* es una de las pocas excepciones al incluir un grupo de pastores y los tres Reyes Magos, fusionando así los episodios de la *Anunciación a los pastores* y la *Epifanía*. La *Crucifixión* y la *Anástasis* (figura 54), en cambio, son muestra de la rigidez formal y austeridad iconográfica propias de los mosaicos de *Hosios Lukas*. En la *Anástasis* se representan únicamente las figuras de Cristo, Adán y Eva y los reyes David y Salomón, todos ellos sobre fondo dorado abstracto, sin volumen y con un mínimo de elementos supletorios imprescindibles como las tumbas abiertas y las puertas del infierno caídas a los pies de Cristo.

Figura 54. *Anástasis*. Nártex del *Katholikon* del *Monasterio de Hosios Lukas*.

De mediados del mismo siglo XI data otro de los conjuntos musivos más desatacados de la época, el de la *iglesia de la Nea Moni* en la isla de Quíos. Aunque más reducido, el ciclo iconográfico muestra una concepción semejante, y un estilo igualmente lineal y austero, si bien con una mayor profusión de detalles en las escenas, donde aparecen representados un mayor número de personajes. Esta tendencia que se empieza a manifestar en la *Nea Moni* de Quíos se hace todavía más patente a finales del siglo XI y sobre todo a lo largo del siglo XII, advirtiéndose de modo paulatino un gusto por la mayor humanización de las figuras y las escenas, cuidando los gestos e indumentarias de los personajes, que son cada vez menos rígidos y hieráticos, así como mostrando una incipiente voluntad de plasmar las emociones, a la par que dotando a las escenas de un mayor número de detalles. Los mosaicos del *monasterio de Dafni*, datados a finales del siglo XI o inicios del siglo XII (hacia el 1100), en época de los comnenos, son una buena prueba de ello. Como en *Hosios Lukas*, las escenas se disponen de modo jerárquico en los diversos espacios de la iglesia entendida como microcosmos, con *Cristo Pantocrátor* en la cúpula central, que es representado como Señor y Juez supremo, barbado, portando las Sagradas Escrituras y bendiciendo, con expresión severa y distante. En Dafni no se ha conservado el mosaico del ábside de la Virgen con el Niño, pero sí la pareja de arcángeles que la flanquean (Miguel y Gabriel), así como la mayor

Figura 55. *La traición de Judas*. Nártex del *Katholikon* del *Monasterio de Dafni*.

parte del resto del programa iconográfico. En las trompas de la cúpula encontramos las mismas cuatro escenas evangélicas que en *Hosios Lukas*, así como el resto de escenas cristológicas, incluyendo el *ciclo de la Pasión*, que ocupan los espacios perimetrales del *Katholicon* y el esonártex. Encontramos además diversas escenas de la *vida de la Virgen*, desde su concepción hasta la *Koimesis* (Dormición), así como diversos santos de cuerpo entero o en medallones. La escena de la *Traición de Judas* ubicada en el esonártex (figura 55), es una buena muestra de la evolución estilística del mosaico bizantino de época de los comnenos, en una escena poblada por multitud de personajes, dispuestos los unos junto a los otros sobre un terreno ondulado de color verde y fondo de oro. Se manifiesta una cierta voluntad de individualizar a las distintas figuras quedando destacados Cristo en el centro, de mayor tamaño y con expresión de melancolía en su rostro, y Judas, que se acerca para besar a Cristo y del que sobresale el tratamiento artificioso de los pliegues en zigzag de sus vestiduras blancas. A la derecha un soldado apresa a Cristo, mientras San Pedro corta la oreja a Malco.

Conjuntamente al mosaico y la pintura mural, la época de las dinastías macedónica y comnena se caracteriza también por la producción de lujosos códices con miniaturas. Aunque existen ejemplos desde el mismo momento de la superación de la iconoclastia como el *Salterio Chludov* del siglo IX, es en el siglo X cuando se producen los ejemplares de mayor calidad artística y en los que encontramos de forma más categórica las pautas del llamado "renacimiento macedónico". Códices como las *Homilías de Gregorio Nacianceno* o el *Salterio de París* (figura 56), elaborados en Constantinopla en el siglo X, son ejemplos paradigmáticos en los que se advierte de una forma evidente la voluntad de recuperación de la plástica del pasado clásico. Así, en una de las primeras miniaturas del *Salterio de París*, se representa al rey David con su rebaño, tocando la lira, sentado junto a la personificación femenina de la melodía, figurando también la personificación masculina de los montes de Belén, ciudad que se representa en el margen superior izquierdo (figura 56). Tanto las figuras y sus indumentarias, como la ambientación paisajística y el recurso de las personificaciones de tipo antropomorfo, nos remiten claramente al pasado clásico, en un préstamo formal que toma el referente mitológico de Orfeo tocando la lira sustituyéndolo por el personaje bíblico de David. El *Rollo de Josué* es otro de los ejemplos clave del "renacimiento macedónico", en el que además de la recuperación de las formas clásicas y la ambientación de las escenas, se recupera también el propio formato, es decir el rollo, que a partir del siglo IV había sido paulatinamente sustituido por el códice. La conjunción entre unas formas plenamente clásicas con contenidos iconográficos cristianos, hace pensar que el "renacimiento" plástico de la Constantinopla del siglo X es posible gracias a la disponibilidad y uso de modelos tardoantiguos (probablemente también códices) de los siglos IV y V, al ser ese el momento en que encontramos la misma conjunción de los aspectos formales de raíz clásica, con la iconográfica plenamente cristiana (ver tema 1).

Figura 56. *Rey David y personificación de la Melodía. Salterio de París*, fol. 1v. París, Biblioteca Nacional de Francia.

2.3. *Las artes suntuarias: eboraria y orfebrería*

La eboraria de época macedónica comparte algunas de sus características figurativas con la miniatura coetánea en lo referente a la recuperación del pasado clásico, si bien, con ejemplos en los que se lleva a cabo de un modo

Figura 57. *Arqueta Veroli*. Londres, Victoria and Albert Museum.

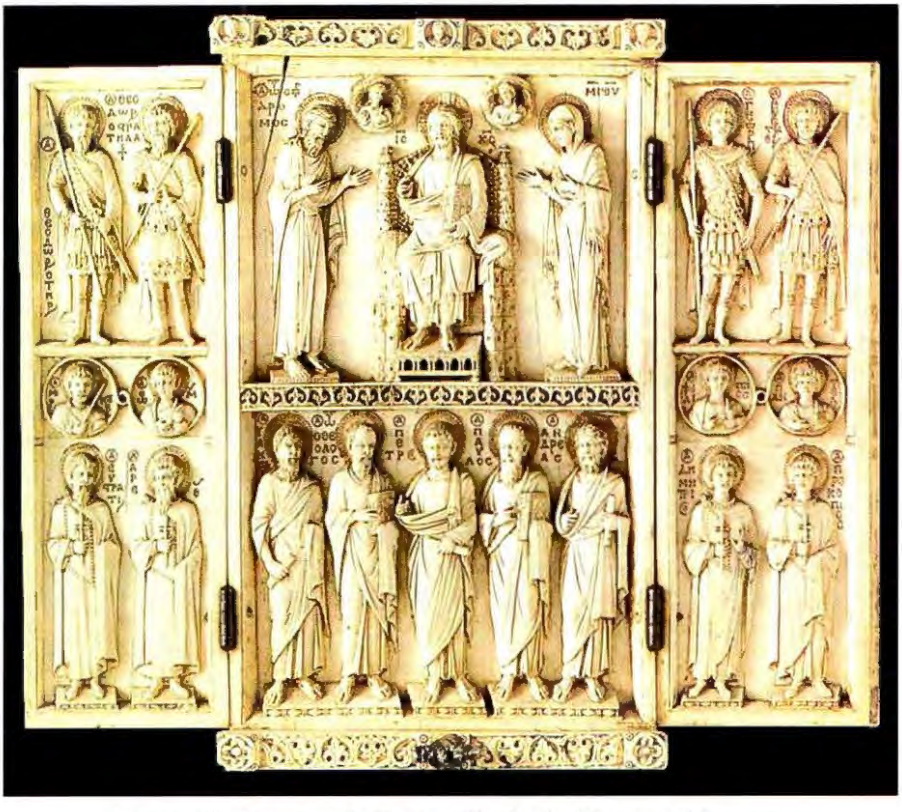

Figura 58. *Tríptico de Harbaville*. París, Museo del Louvre.

todavía más intenso, recuperándose tanto la forma como la iconografía. La *Arqueta Veroli* (figura 57), es uno de los ejemplos paradigmáticos al respecto, mostrando entre orlas de rosetas una serie de temas mitológicos como el *Rapto de Europa*, episodios de *Belerofonte*, de *Ifigenia*, y *báquicos*, protagonizados por personajes y animales tallados en relieve rotundo y bien modelado, de superficies finamente pulidas, con gran dinamismo en sus posturas y gestos, detallándose con precisión las anatomías, indumentarias, etc. Al margen de este tipo de objetos singulares, destinados al gusto de las élites cortesanas, el grueso de la eboraria de la época es de temática religiosa. Se conservan destacables ejemplos de marfiles con escenas de emperadores y emperatrices coronados por Cristo como el de *Constantino VII Porfirogéneta* de hacia el 945, del Museo Pushkin de Moscú, así como diversos trípticos datados hacia mediados del siglo X, llamados "de letanías", como el *tríptico Harbaville* del Museo del Louvre (figura 58). En dicho tríptico el tema principal es el de la *Déesis*, que ocupa el registro superior central, con San Juan Bautista y la Virgen María a ambos lados de Cristo en majestad, como intercesores, suplicando en nombre de la humanidad. Debajo aparecen las figuras de cinco apóstoles (Santiago, Juan, Pedro, Pablo y Andrés) y en las hojas laterales en dos registros, composiciones simétricas formadas por parejas de santos de pie, correspondiendo los superiores a santos militares, y en el centro medallones con los bustos de otros dos santos. En el reverso las hojas laterales presentan el mismo tipo de composición, mientras que el centro muestra una gran cruz rodeada de estrellas y vegetales y la inscripción IC IX NIKA (Jesucristo vence). Las figuras son estilizadas y de porte elegante, con los pliegues de las vestiduras poco pronunciados y mostrando un acabado muy pulimentado de todas las superficies, características todas ellas propias de la eboraria constantinopolitana de la época.

En cuanto a la orfebrería, paradójicamente, muchos de los mejores ejemplares han llegado hasta nuestros días gracias a los expolios acaecidos en la Cuarta Cruzada de 1204 y durante el periodo de la dominación latina (1204-1261), siendo el caso del *Tesoro de San Marcos de Venecia* el más significativo. Entre sus piezas sobresale el *Cáliz del emperador Romano II* (959-963) (en ocasiones atribuido a Romano I, 920-944), una copa de sardónice de los siglos III y IV d.C., montada sobre un pie y reborde superior bizantinos del siglo X de plata, perlas y placas de oro y esmaltes. Estos últimos representan los bustos de Cristo bendiciendo, la Virgen María orante entre los arcángeles Miguel y Gabriel y santos diversos. Del mismo Tesoro sobresale igualmente la llamada *Pala d'Oro*, un retablo de oro, piedras preciosas y esmaltes de 1,40 metros de alto por 3,45 metros de ancho, elaborado en diversos momentos entre los siglos X y XIV, con el importante añadido de una serie de placas de época comnena procedentes del expolio del *monasterio de Cristo Pantocrátor* de Constantinopla. Son las placas de la zona superior, de mayores dimensiones y gran perfección técnica, entre las que encontramos las escenas de la *Entrada de Cristo en Jerusalén*, la *Crucifixión* o la *Anástasis*.

3. La época de los paleólogos: "tercera edad de oro" del arte bizantino (1261-1453)

3.1. *La arquitectura bizantina tardía*

La fase final de la arquitectura bizantina está marcada por la continuidad, tanto de las tipologías arquitectónicas como de las técnicas constructivas, respecto al período anterior. De este modo, siguen vigentes las plantas basadas en la *cruz griega inscrita*, el *octógono cruciforme*, etc. y el uso predominante del ladrillo, detectándose una mayor profusión del tratamiento plástico de los paramentos a base de nichos, bandas decorativas de ladrillo, etc. que ya aparecieron en época de los comnenos. Así mismo, en época de los paleólogos, se constata la tendencia de ampliar las construcciones ya existentes de siglos anteriores, a las que se añaden nuevos cuerpos, en especial un exonártex a occidente y en

Figura 59. *Naos y Parekkelsionde San Salvador de Chora* (act. *Kariye Camii*) de Constantinopla. Exterior.

el flanco sur, conectado con este último, un *parekklesion* o cuerpo rectangular rematado por un ábside, frecuentemente con funciones funerarias, albergando enterramientos en los arcosolios de sus muros laterales. Un buen ejemplo lo constituye la *iglesia de San Salvador de Chora* (actual *Kariye Camii*), edificada al noreste de la capital en época comnena, entre 1077-1081, siendo reconstruida poco después en 1081-1118, y a la que entre 1315-1321, de la mano del mecenazgo de Teodoro Metochites, consejero del emperador Andrónico II Paleólogo (1282-1328), se añaden a los pies de la *naos* un esonáxtex y un exonártex, y al sur un *parekklesion* (figura 59). Este último se dota de un ábside y una serie de arcosolios destinados a acoger los enterramientos, entre otros, el del propio Teodoro Metochites. Otro de los edificios constantinopolitanos más importantes ampliados en estos momentos es el *monasterio de Constantino Lips*, al que gracias al patronazgo de la emperatriz Teodora (viuda de Miguel VIII Paleólogo), entre 1286 y 1304, se le añade una segunda iglesia dedicada a *San Juan Bautista*, al sur de la ya existente del siglo x de la *Theotokos Panachrantos*, en la que fueron enterrados, entre otros, Teodora y su hijo el emperador Andrónico II. La nueva iglesia sigue el esquema de *cruz griega atrofiada* con el espacio central cupulado rodeado en tres de sus lados por un *peristoon* o deambulatorio en forma de U, elemento característico de la arquitectu-

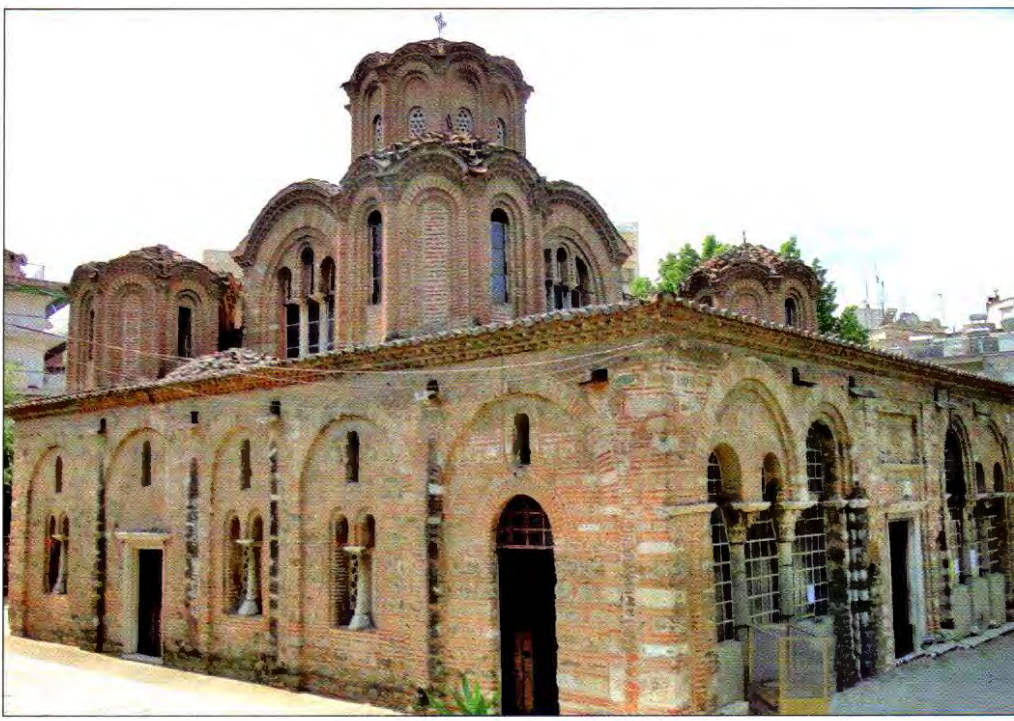

Figura 60. *Iglesia de los Santos Apóstoles de Salónica*. Exterior.

ra bizantina tardía, y una triple cabecera en el flanco oriental. Posteriormente, en el siglo XIV, al oeste de ambas iglesias se añade un exonártex que articula ambas construcciones, además de un *parekklesion* al sur, donde fueron enterrados otros miembros de la familia imperial. Entre las construcciones de nueva planta de época paleóloga sobresale la *iglesia de los Santos Apóstoles de Salónica* (figura 60), parte de un complejo monástico tal vez iniciado por el patriarca de Constantinopla Nefón I (1310-1314) y terminado hacia 1329. El cuerpo principal de la iglesia (en origen dedicada a la *Theotokos*, siendo la advocación actual del siglo XIX) lo constituye una *cruz griega inscrita* con cinco cúpulas y triple cabecera al este, que se rodea en los tres costados restantes por un *peristoon* con tribunas y cuatro cúpulas en los extremos, completando el conjunto un exonártex al oeste (el costado occidental del *peristoon* cumple la función de esonártex). La concepción espacial posee un claro predominio de la verticalidad, si cabe todavía más acentuada que en la arquitectura de épocas anteriores, y en su construcción predomina el uso del ladrillo, combinado con pequeños sillares de piedra en las zonas inferiores, siendo el material principal en la cabecera y en los niveles superiores, donde los ladrillos se disponen a modo decorativo en composiciones geométricas diversas. El interior se decora con pintura mural y mosaicos, parcialmente conservados, que denotan la influencia de Constantinopla.

De la época paleóloga se conservan algunos ejemplos de arquitectura civil, como el *palacio de los Déspotas de Mistra* (Grecia) o en la capital, el llamado *palacio de Constantino Porfirogéneta* (Constantino Paleólogo, hijo de Miguel VIII) de los siglos XIII y XIV, adosado a las murallas de Teodosio II, en el suburbio de *Blanquernas*. La zona mejor conservada de este último, la llamada *Tekfur Sarayi*, es una construcción de tres plantas, combinando el ladrillo y la piedra tanto en hiladas como en las dovelas de los arcos. Algunos detalles del palacio como los matacanes que sustentan los balcones, denotan influencia de la arquitectura civil occidental (francesa e italiana) del momento.

3.2. *La plástica bizantina de los siglos XIII a XV: San Salvador de Chora*

La restauración del Imperio Bizantino en 1261 por los paleólogos supone la recuperación de la capital y el retorno al culto ortodoxo de su principal edificio, *Santa Sofía*. En torno a esa misma fecha se data el gran panel en mosaico con el tema de la *Déesis* de la tribuna sur del templo (figura 61), donde la Virgen y San Juan Bautista interceden por la humanidad ante Cristo en majestad. El mosaico es de gran perfección técnica, con los pliegues de las vestiduras artificiosamente elaborados, empleándose en su elaboración una rica grama cromática. Llama la atención la emotividad que transmiten los rostros de la Virgen y San Juan, de expresión entristecida, en contraste con la serenidad y

Figura 61. Mosaico de la *Déesis*. *Santa Sofía* de Constantinopla, tribuna sur.

firmeza de Cristo. Se observa pues, que el interés por plasmar las emociones de los personajes que arranca en época comnena, es todavía más patente en estos momentos. El principal conjunto conservado de la plástica bizantina tardía lo constituye, sin duda, *San Salvador de Chora* (actual *Kariye Camii*), elaborado entre 1315-1321 por encargo de Teodoro Metochites. El programa iconográfico se desarrolla en los mosaicos de las zonas altas de la *naos* de la iglesia (apenas conservados) y de sus dos nártex, así como en pintura mural en los muros del *parekklesion*. Se representan esencialmente los ciclos de la *vida de la Virgen* y la *vida de Cristo*, concluyendo con el *Juicio Final*, además de múltiples figuras de profetas y santos. En las cúpulas del esonártex aparecen *Cristo Pantocrátor* (cúpula sur) y la *Virgen con el Niño* (cúpula norte), rodeados de los personajes veterotestamentarios de su genealogía y ancestros, desde Adán a Jacob en la primera y los Reyes de Israel, de David a Salatiel, en la segunda. En el luneto del esonártex que da acceso a la *naos*, se representa a Teodoro Metochites en *proskinesis* ofreciendo la maqueta de la iglesia a Cristo entronizado (figura 62). Metochites aparece ataviado con la indumentaria propia de la nobleza constantinopolitana del momento, llamando especialmente la atención el gran turbante de su cabeza de bandas blancas y doradas. Entre el resto de mosaicos no narrativos encontramos, también en el esonártex, a *San Pedro* y *San Pablo* y una *Déesis* con Cristo y la Virgen acompañados de los primeros donantes del templo, el emperador Isaac I Comneno y la monja Melania (hija de Andrónico II), y en el exonártex a la *Virgen con el Niño* entre ángeles y a *Cristo Pantocrátor*. El ciclo de escenas de la *Vida de la Virgen* ocupa los tramos septentrionales de las cubiertas y zonas altas de los muros de eso-

Figura 62. *Teodoro Metoquites ante Cristo. San Salvador de Chora* (act. *Kariye Camii*) de Constantinopla.

nártex y, desde un punto de vista iconográfico, está basado en el apócrifo Protoevangelio de Santiago (figura 63). Las escenas van desde el episodio de *Joaquín expulsado del templo* por no tener descendencia a su avanzada edad, *el beso de San Joaquín y Santa Ana* ante la puerta dorada de Jerusalén, el *Nacimiento de la Virgen*, los *siete primeros pasos de María*, la *bendición de los sacerdotes del Templo* o *la elección de José como esposo de María* (figura 63), hasta la *Anunciación a María* junto al pozo y *el retorno de José*, en que éste descubre el avanzado estado de gestación de María. Las escenas de la *vida de Cristo* se disponen de un modo semejante pero en el exonártex, yendo desde el *sueño de José* y el *viaje María y José a Belén*, la *Natividad*, la *Huída a Egipto* y la *Matanza de los inocentes*, hasta la representación de diversos milagros cristológicos como *la conversión del agua en vino* en las Bodas de Caná o la *Multiplicación de los panes y los peces*, a las *Tentaciones de Jesús en el Desierto*. La *Naos* conserva únicamente tres mosaicos dos de ellos no narrativos, con la *Virgen y el Niño* y *Cristo* de pie, a ambos lados del acceso al presbiterio, y a los pies la escena de la *koimesis* o *Dormición de María*. Esta última pertenece a una de las doce escenas del *Dodekaorton* (doce festividades principales del calendario litúrgico ortodoxo) que decorarían los muros de la *Naos*,

Figura 63. Escenas de la *vida de la Virgen*. Nártex de *San Salvador de Chora* (act. *Kariye Camii*) de Constantinopla.

entre las que se encontraríamos el *Bautismo de Cristo*, la *Crucifixión*, etc., hoy perdidas. El estilo de los *mosaicos de San Salvador de Chora* ha sido calificado con frecuencia de excesivamente artificioso y en cierto sentido forzado, al dotar a las escenas de multitud de detalles, empleándose recursos del todo artificiales como los pliegues en zigzag de la indumentaria de muchas figuras. Los personajes adoptan con frecuencia posturas y gestos forzados, ahondando en el gusto por mostrar sus sentimientos a través de la expresividad facial. Así mismo, en muchas ocasiones en los fondos de las escenas aparecen elementos arquitectónicos de aspecto irreal, a veces cubiertos con telas de colores, así como elementos paisajísticos varios como fuentes, árboles, etc., dotando a las escenas de un cierto aspecto "teatral". Todas estas características son defini-

torias del estilo del mosaico de la capital bizantina en el siglo XIV, desde donde se difundió al resto de ciudades del Imperio como Salónica (mosaicos de la *iglesia de los Santos Apóstoles*). El *Parekklesion* se decora con pintura mural con figuras de profetas y santos, la *Virgen con el Niño*, la *Escalera de Jacob*, así como las escenas de la *Anástasis* en el ábside, y del *Juicio Final* en el tramo de bóveda que lo antecede. La *Anástasis* de *San Salvador de Chora* (figura 64) se encuentra entre los ejemplos más significativos de la pintura bizantina tardía, mostrando a Cristo vestido de blanco y con triple mandorla en los infiernos, con la figura de *Hades* maniatada a sus pies y las puertas de infierno abatidas. Cristo coge por la muñeca a Adán y Eva que salen de sus tumbas, completando la escena varios profetas y reyes del Antiguo Testamento y San Juan Bautista. El estilo de las pinturas murales es semejante al de los mosaicos, si bien, las particularidades técnicas de la pintura hacen posible crear una mayor sutileza en las gradaciones cromáticas y el claroscuro de las composiciones, lo que es especialmente patente en detalles como los pliegues de las vestiduras, las cabelleras de los personajes, etc. El *parekklesion* acoge también varios arcosolios funerarios entre los que se encuentra el de Teodoro Metoquites (cuya decoración no se ha conservado), dispuesto bajo la escena veterotestamentaria de la *Escalera de Jacob*, claro símbolo propiciatorio de su esperanza de ascenso a los cielos.

Figura 64. Escena de la *Anástasis*. *Parekklesion* de *San Salvador de Chora* (act. *KariyeCamii*) de Constantinopla.

3.3. *Las artes suntuarias en época de los paleólogos*

Al igual que en la plástica, la orfebrería y la eboraria de época paleóloga muestran tanto en las tipologías como en las técnicas una plena continuidad con respecto a la época comnena. Si bien, se advierte un descenso de producción de eboraria, siendo el marfil muchas veces sustituido por otras materias primas menos costosas como la esteatita, afín en cuanto a su resultado estético final. Se realizan todo tipo de piezas de pequeño formato que aglutinan diversas técnicas, con la constante común de estar destinadas a la devoción de carácter privado. Así, encontramos numerosos iconos y dípticos elaborados en pintura, mosaico o esteatita, forrados parcialmente de lámina de plata decorada con pedrería y perlas, representando una o varias figuras y/o escenas religiosas. Es el caso del díptico del museo de la Catedral de Florencia, con las escenas del *Dodekaorton* en mosaico y los bordes forrados de plata y esmaltes, de hacia 1300-1350; o del *Díptico de Cuenca*, del museo Diocesano de dicha ciudad, elaborado en Meterora o Constantinopla hacia 1382-1384. Es de pintura sobre tabla, y está revestido de lámina de plata, gemas y perlas. En él se representa a *Cristo* y la *Virgen con el Niño*, rodeados de diversos santos y la pareja de comitentes, los Déspotas de Epiro, Maria Angelina Dukaina (bajo la Virgen) y Tomás Preljubovic (bajo Cristo). Entre las piezas de orfebrería más sobresalientes del periodo encontramos también el *Cáliz de Manuel Cantacuceno*, Déspota de Morea (1349-1380) e hijo del emperador Juan VI Cantacuceno, elaborado a partir de un recipiente de jaspe, en plata sobredorada con motivos repujados y asas en forma de dragón, hoy en el *monasterio de Vatopedi* del Monte Athos.

4. Influencia del arte bizantino fuera de sus fronteras y el arte Post-bizantino

El Imperio Bizantino constituyó la mayor potencia cristiana del Mediterráneo hasta el XIII y su prestigio cultural y artístico sobrepasó con creces sus fronteras. Italia es el territorio de Europa occidental que recibió una mayor influencia de Bizancio, siendo paradigmático el caso de Venecia, donde a partir de 1204 llega una ingente cantidad de obras de arte desde Constantinopla, o la Sicilia normanda, donde serán llamados artistas bizantinos para la elaboración de los mosaicos de los principales conjuntos como las Catedrales de Palermo, Cefalú y Monreale (ver temas 10 y 12). La influencia se hace todavía más patente en los territorios ortodoxos de Europa Oriental como los Balcanes o Rusia, donde la supremacía religiosa del Patriarcado Ecuménico de Constantinopla será clave en la expansión del lenguaje artístico bizantino en dichas regiones. Es especialmente importante el caso del Rus de Kiev (siglos IX a XII), germen de la futura Rusia, con ejemplos destacados como las

catedrales de *Santa Sofía de Kiev*, iniciada en 1037, y *Santa Sofía de Novgorod* de 1045-1052. La influencia del arte bizantino seguirá estando patente en el Principado de Moscú (siglos XIV a XVI) sucesor del Rus de Kiev, estableciéndose lazos matrimoniales con la familia imperial bizantina que conducirán a que en 1453 Moscú sea declarada Tercera Roma y Segunda Constantinopla, pretendiéndose la continuidad de la dignidad imperial bizantina en la figura del zar y el acaudillamiento de la cristiandad ortodoxa.

A partir de 1453, en los antiguos territorios bizantinos su cultura y arte no quedan truncados, existiendo una notable actividad especialmente en los ámbitos monásticos. En estos centros pervivirán todos los aspectos de la identidad bizantina, desde la propia liturgia a las manifestaciones artísticas, constituyendo el llamado arte post-bizantino, del que sobresale la pintura de iconos, con importantes escuelas como las de Meteora, Monte Athos o Creta, entre otras, cuya actividad ha perdurado de forma ininterrumpida hasta nuestros días.

Bibliografía

BECKWITH, John: *Arte paleocristiano y bizantino*. Cátedra. Madrid, 1997. Manual de referencia sobre el primer arte cristiano y el arte bizantino, analizando los principales ejemplos conocidos, incluyendo un amplio repertorio bibliográfico.

EVANS, Helen C. y WIXOM, William D. (eds.): *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 1997. Catálogo de la más completa exposición realizada hasta la fecha sobre el arte bizantino de los siglos IX a XIII.

EVANS, Helen C. (ed.): *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 2004.Catálogo de la más completa exposición realizada hasta la fecha sobre el arte bizantino y post-bizantino de los siglos XIII a XVI.

KRAUTHEIMER, Richard: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Cátedra. Madrid, 1992. Obra de consulta obligada para el estudio de la arquitectura bizantina desde sus orígenes hasta el siglo XV.

MANGO, Cyril: *Arquitectura bizantina*. Aguilar. Madrid, 1975. Estudio esencial sobre la arquitectura bizantina, incluyendo un completo aparato gráfico.

VELMANS, Tania; KORAC, Vojislav y SUPUT, Marica: *Bizancio. El esplendor del arte monumental*. Lunwerg. Barcelona, 1999. Síntesis del arte bizantino elaborada por diversos especialistas, con excelente aparato gráfico y repertorio bibliográfico.

Segunda parte

NACIMIENTO Y AUGE DE UNA CIVILIZACIÓN: EL ARTE ISLÁMICO

Tema 4

EL ISLAM: RELIGIÓN, ARTE Y CULTURA

Inés Monteria Arias

Esquema de contenidos

1. El Islam: postulados religiosos.
2. Fundamentos estéticos del arte islámico.
3. Rasgos generales de la arquitectura islámica y la mezquita.
4. El papel del Islam en la cultura y el arte de la Edad Media occidental.

1. El Islam: postulados religiosos

El Islam nace como la tercera religión monoteísta del Libro (o abrahámica, tras el judaísmo y el cristianismo) y se basa en las revelaciones del profeta Mahoma (h. 570-632) recogidas en el Corán. Puede decirse que esta religión, y la civilización a la que da origen, se inician con las predicaciones de Mahoma (Muhammad, "el alabado", en lengua árabe) en la ciudad de La Meca en el año 622 de la era cristiana. En esta fecha Mahoma emprende también su huida desde La Meca hacia Medina, hecho que se conoce como la *Hégira* y constituye el punto de partida del calendario musulmán.

La palabra Islam significa literalmente "entrega" o "sumisión" a Dios (Allah) y son musulmanes quienes aceptan el dogma básico de fe que señala a Allah como único Dios y a Mahoma como su profeta y enviado. *El Corán* es el libro sagrado del Islam que rige los principales aspectos de la vida musulmana a lo largo de los siglos. Este libro está compuesto por 114 capítulos (*suras*, divididos en versículos) y abarca tanto el credo religioso como la ética y la legislación de la comunidad. Se considera que el Corán contiene la palabra de Dios revelada a Mahoma por medio del arcángel Gabriel y fue compilado por escrito a mediados del siglo VII. Además del Corán, los musulmanes de tradición

sunita siguen la *sunna* (tradición) y los *hadices* (muchos de ellos redactados hacia los siglos IX y X), que son textos atribuidos al Profeta o relativos a su vida. Los musulmanes aceptan también como libros sagrados la *Torá* (el *Antiguo Testamento* de los cristianos) y los *Evangelios* (el *Nuevo Testamento*).

El Dios de los musulmanes es un dios de esencia inmaterial, sólo conocido por su nombre y por sus atributos. Uno de los atributos de Allah es la palabra por la que ha sido revelado a la humanidad y ello determina dos aspectos clave del arte islámico: la importancia religiosa de la lengua árabe y la ausencia de representaciones sagradas.

La proclamación de un dios único constituyó una novedad significativa en la península Arábiga, donde persistían los cultos politeístas y se practicaba la adoración de imágenes. El territorio árabe abarcaba desde la Siria meridional hasta las costas del Mar Rojo y no disponía de un poder central; la población se organizaba en tribus y la actividad económica más importante era la comercial.

Aunque la religión musulmana nació en el seno del pueblo árabe, pronto se expandió y fue adoptada por otros pueblos. En menos de un siglo el Islam alcanzaba la India, el norte de África y Europa occidental (figura 1). Resulta, por ello, esencial distinguir entre *árabe* y *musulmán*. El término "árabe" desig-

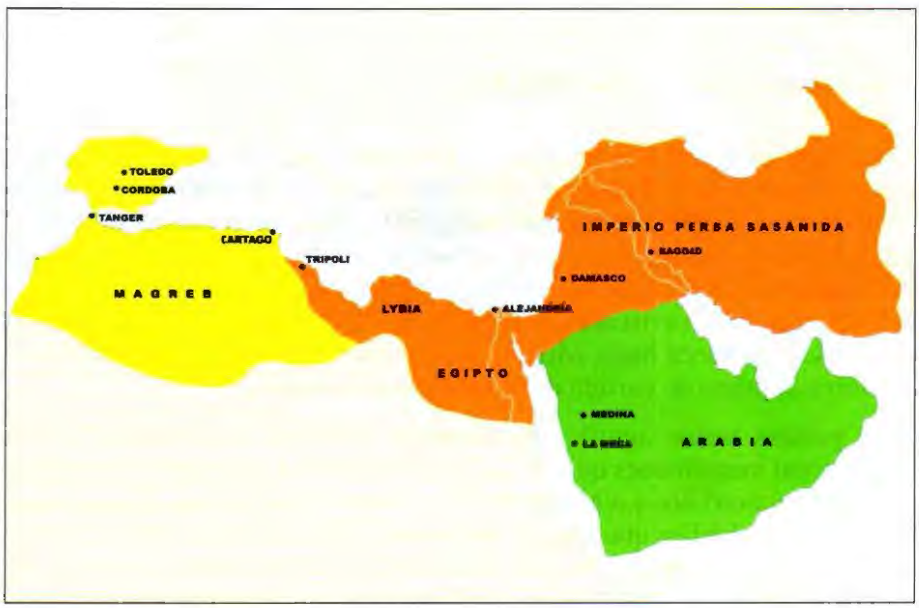

Figura 1. Mapa de la expansión del Islam hasta el año 750. Zona verde: conquista hasta la muerte de Mahoma (632). Zona marrón: conquista de los primeros califas (632-656). Zona amarilla: conquista de los Omeyas (661-750).

na al pueblo de esta etnia (procedente de la península Arábiga) y también a la lengua del mismo nombre. Por su parte, *musulmán* se refiere a la religión, por lo que existieron y existen muchos musulmanes que no son árabes (como los beréberes, los persas o los otomanos). Resulta, por ello, incorrecto hablar de "arte árabe". También suele ser inexacto hablar de "los árabes" cuando nos referimos al pueblo islámico en la Edad Media, ya que, con frecuencia, se compuso por la población local convertida al Islam, como en el caso hispánico siendo sólo las élites de origen árabe.

El cumplimiento de los *cinco deberes principales* o "pilares" *del Islam* y la utilización del árabe clásico en todos los asuntos religiosos son los principales elementos de vínculo de la comunidad musulmana. El *primer pilar* del Islam es la aceptación pública de su *dogma de fe*: sólo existe un Dios y Mahoma es el último de sus profetas. El *segundo pilar* se refiere a la oración, que debe hacerse cinco veces al día y puede practicarse en cualquier lugar con tal de que se oriente hacia La Meca. El *zakat* (traducido a veces como "limosna") es el *tercer pilar* y consiste en compartir los recursos con los necesitados. El *cuarto pilar*, el *ramadán*, determina la necesidad de practicar el ayuno desde el alba hasta la puesta de sol durante el noveno mes del calendario musulmán. Por último, el *quinto pilar* obliga a acudir en *peregrinación a La Meca* al menos una vez en la vida, si no existen causas justificadas que impidan el viaje.

2. Fundamentos estéticos del arte islámico

A pesar de la amplitud de los dominios islámicos, el arte musulmán mantiene unos rasgos relativamente unitarios en Oriente y Occidente debido a que su plástica está estrechamente ligada al concepto de divinidad. La noción de un Dios inaprensible por los sentidos y carente de esencia material determina la **ausencia de imágenes sagradas**, a diferencia del mundo cristiano donde la representación antropomorfa de Dios se ve justificada por la creencia en la encarnación de Jesús.

A pesar de que el concepto inmaterial de la divinidad en el Islam impide su representación artística, no existe en el Corán una prohibición expresa del uso de imágenes sagradas. Los versículos coránicos ligados a esta cuestión resultan vagos, "¡Oh creyentes!, el vino, los juegos de azar, las estatuas y la suerte de las flechas son una abominación inventada por Satán: absteneos de ello y seréis felices" (Corán, 5,92); mientras el Antiguo Testamento es mucho más drástico en la prohibición (como, por ejemplo, en Deuteronomio 5, 8). El hecho de que se condene la idolatría (la adoración de una imagen como si se tratara de la propia divinidad) y se prohíba la representación de Allah o del Profeta, no convierte al arte musulmán en una manifestación anicónica que se oponga a la representación de la figura humana, como frecuentemente se cree.

Por el contrario, el **arte figurativo** musulmán resulta rico y variado en la Alta Edad Media, siendo frecuente la representación de la *figura humana*. Las escenas cortesanas y de caza decoran las arquetas y los botes de marfil, los bronces, la cerámica y los tiraz de seda. También encontramos abundantes figuras de músicos y la representación del combate entre caballeros en piezas pintadas, talladas o esculpidas. Una de las manifestaciones donde la figura humana alcanza un mayor desarrollo es en la eboraria, el arte del marfil (figura 2).

Figura 2. Detalle de la *arqueta de Leyre*, marfil, año 1004. Museo de Navarra, Pamplona. Pisa, Italia.

Dentro del repertorio figurativo la *representación animal* ocupa una posición preferente. Por herencia persa, el animal será muy repetido en el arte islámico y su influencia es determinante en la proliferación de las figuras bestiales en el arte cristiano de la época como el románico. Entre los animales más repetidos se encuentran las aves, los leones, los elefantes, los camellos y algunas figuras fantásticas como los grifos y las sirenas pájaro.

Otro elemento muy presente en el arte y en el espacio religioso musulmán es la **caligrafía árabe**, el *arte de la escritura bella* que da forma a la palabra de Dios contenida en el Corán y suple, en cierto sentido, a la imagen sagrada. La palabra revelada en lengua árabe es considerada un atributo divino y, por ello, aparece en el arte islámico con un amplio desarrollo plástico. Existen dos tipos principales de caligrafía árabe: la *cúfica* y la *nasjí*. La primera, creada en la ciudad de Kufa, utiliza caracteres monumentales, angulosos y sobrios, apareciendo en lugares tan significativos como la puerta del mihrab de la *mezquita de Córdoba* (figura 3). La caligrafía nasjí es cursiva, presentando unos rasgos libres y fluídos; contamos con magníficos ejemplos de la misma en diversas dependencias del palacio nazarí de *La Alhambra*. El desarrollo plástico de la caligrafía y la carga dogmática de su mensaje hace que cumpla casi una función iconográfica como sucedáneo de la imagen religiosa, siendo equiparable a las representaciones sagradas del mundo cristiano. Las inscripciones arquitectónicas suelen contener versículos del Corán, mensajes piadosos, textos poéticos o contendidos propiciatorios en favor del gobernante. La importancia de las mismas lleva al calígrafo a alcanzar una enorme consideración en el mundo islámico, al entenderse que da forma a la palabra de Dios. No obstante, la caligrafía no aparece sólo adosada a los muros de las mezquitas ni asociada úni-

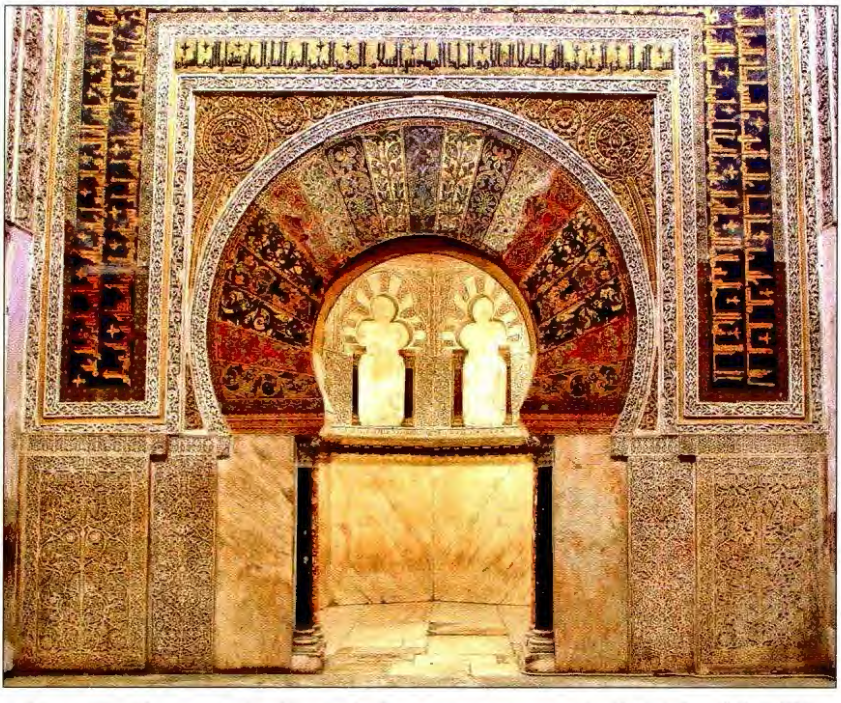

Figura 3. *Puerta del mihrab* de la *gran mezquita de Córdoba*, 962-971.

camente al arte del libro, su desarrollo se extiende a todo el arte mueble (transportable), incluyendo piezas de cerámica, metal, marfil, madera y textiles.

El concepto inmaterial de Dios aparece simbolizado también en las artes figurativas musulmanas por medio de la **ornamentación**, que adquiere una inmensa importancia tanto en su vertiente vegetal como en la geométrica. Mientras en el arte cristiano la decoración resulta, en ocasiones, un añadido superficial a la estructura, en el arte islámico la ornamentación es el *principio estético esencial*, creándose el efecto de continuidad decorativa (recubriendo suelos, muros y techos), que transmite la sensación de un espacio ilimitado y carente de profundidad. La *repetición* (tan presente en la plegaria y en la música islámica) es el principio básico de la decoración vegetal y geométrica que permite formular metáforas visuales sobre la infinitud y la invisibilidad de Allah.

La **decoración vegetal** resulta muy recurrente tanto en la arquitectura como en los objetos de arte mueble y presenta una evolución a lo largo del tiempo. Durante el periodo omeya oriental (661-750) se incorporan los principales temas de la tradición naturalista bizantina, que dotan de un nuevo ritmo compositivo a los motivos procedentes del mundo clásico. Los temas principales son las rosetas, las piñas, las granadas, las palmetas, las hojas de acanto, las hojas de vid y los roleos. El arte islámico los va haciendo propios, sometiéndolos a un ritmo repetitivo y a un proceso de estilización. Posteriormente,

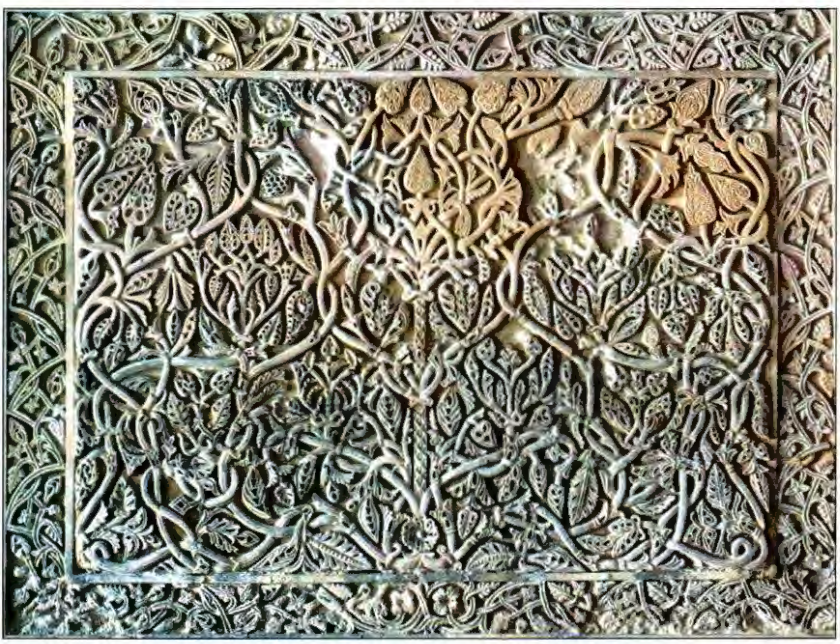

Figura 4. *Tablero de ataurique en piedra situado en el salón de Abderramán III* de Madinat al-Zahra, Córdoba, mediados del siglo X.

por influencia de la cultura persa sasánida se produce una mayor esquematización de estos motivos, llegando a hacerse casi irreconocibles. Este tipo de decoración vegetal se denomina *ataurique* y será típica del arte oriental abasí, del califal cordobés, así como del arte almorávide y del almohade (figura 4).

La **estilización**, es decir, la *desnaturalización de la naturaleza*, será la nota común de las artes figurativas musulmanas, que persiguen la belleza por medio de una esquematización de fuertes connotaciones simbólicas. En la mayoría de los casos, el arte islámico altomedieval lleva a cabo una desmaterialización de cualquier representación orgánica y viva. La imitación fiel de la naturaleza se considera, hasta cierto punto, un acto de impiedad que lo enfrenta a Dios, el único creador. Por ello, los motivos vegetales se someten a patrones decorativos repetitivos de entrelazo o superposición donde rige generalmente la simetría. El resultado estético es de gran equilibrio y homogeneidad decorativa, sin la prevalencia del detalle sobre el conjunto. La reiteración infinita de los elementos constituye una metáfora de la eternidad y muchas de las representación vegetales simbolizan el paraíso musulmán, concebido como un jardín exuberante.

Los **motivos geométricos** constituyen el ornamento más habitual junto con los vegetales. Una vez más, los temas proceden del mundo clásico (geometría pitagórica) pero evolucionan hasta alcanzar una enorme sofisticación. El patrón generador de los elementos geométricos más reiterados suele ser el círculo (forma perfecta) a partir del cual se crean nuevas formas trazadas con regla y compás. Así se engendran figuras poligonales y estrelladas que se repiten en un entramado infinito. Abundan también los rombos, las cintas trenzadas, los dibujos en zigzag, los lazos formando estrellas y los ajedrezados (figura 5).

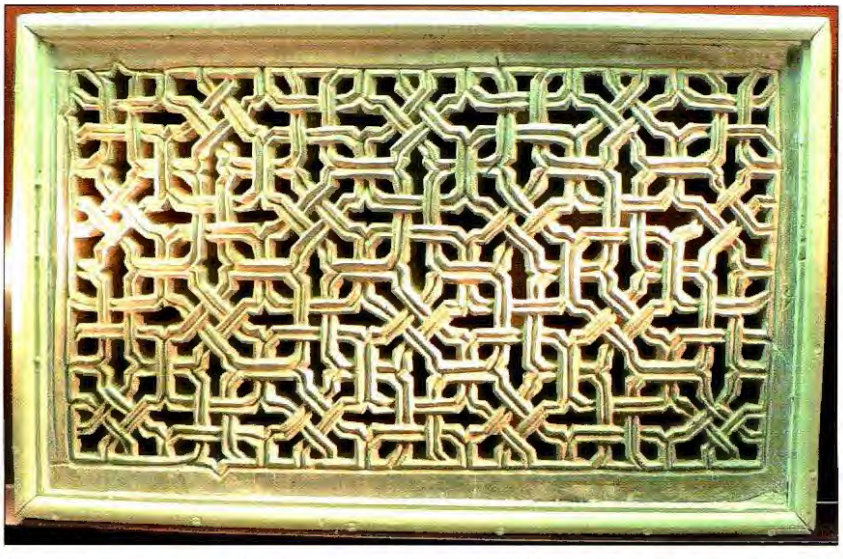

Figura 5. Panel geométrico procedente de la Aljafería de Zaragoza, h. 1065.

De este modo, los entramados geométricos que aparecen con frecuencia en alicatados, celosías, tejidos y estucos surgen a partir de los principios de repetición simétrica, multiplicación y subdivisión.

También la decoración geométrica está cargada de simbolismo, haciendo referencia a la presencia divina por medio de la evocación de conceptos que se asimilan a Dios, tales como la infinitud, la indivisibilidad y la idea de unidad dentro de la multiplicidad (y viceversa). La geometría permite así representar los atributos divinos en términos figurativos.

3. Rasgos generales de la arquitectura islámica y la mezquita

La arquitectura musulmana ofrece edificios muy diversos debido a que el pueblo árabe, originariamente nómada, empieza por asimilar las soluciones estructurales y los materiales que encuentra a su paso en las tierras que conquista. El fundamento principal se encuentra en la arquitectura romana oriental, pero existe una gran originalidad creativa en las tipologías desarrolladas por el Islam.

Tanto en la vivienda como en la mayoría de las construcciones musulmanas se observa una completa despreocupación por su *aspecto exterior*, siendo rara vez recubiertas con materiales "nobles" o con decoración, en contraste con el interior. Una de las características más constantes de la arquitectura musulmana es la profusa decoración que recubre el interior de los edificios con un espíritu *tapizante*, sin espacios exentos de decoración, como se ha explicado en el apartado anterior.

No suele existir una conexión articular entre el exterior y el interior de los edificios, de tal modo que resulta difícil la clasificación tipológica y funcional de los monumentos a partir de su aspecto externo. El tipo de materiales empleados, de soportes (columna y pilar), arcos y bóvedas resulta enormemente variado en función de la época y el contexto de su desarrollo. De hecho, una de las principales aportaciones del Islam a la historia de la arquitectura consiste en la creación de un rico repertorio de *arcos* y *bóvedas*, llegando a influir notablemente en el arte cristiano medieval. Así, los arcos de herradura, ojivales, entrecruzados o mixtilíneos y las bóvedas generadas por el cruce de nervios creadas por el arte islámico influyen en la aparición de algunas de estas soluciones en el arte románico y en el gótico.

En términos generales, puede decirse que las construcciones son de escasa altura y que, en el perfil de las ciudades, predominan los volúmenes cúbicos y geométricos, entre los que sobresalen las cúpulas. La **vivienda musulmana** tiene una estructura enfocada a la preservación de la privacidad, ya que suele estar prácticamente cerrada al exterior. La casa dispone generalmente de algu-

nos vanos altos tapados con *celosías*, unos tableros calados que permiten ver sin ser vistos y ventilar las estancias (figura 5). El contacto con el aire libre se obtiene por medio de un *patio interior* cuadrangular que distribuye la vivienda, pues todas las habitaciones se abren al mismo, ya sea directamente o a través de una galería a modo de pórtico. El patio suele estar presidido por una *fuente* o un *pozo*, ya que una gran aportación de la ingeniería musulmana consiste en la *canalización hidráulica* (construyéndose acueductos, puentes y complejos sistemas de riego). La presencia de fuentes y albereas en los palacios musulmanes testimonia el papel que desempeña el agua en el Islam, que se convierte en un elemento complementario de la arquitectura debido a su relevancia ritual (en las abluciones previas a la plegaria), simbólica (como elemento de regeneración y origen de la vida) y a su capacidad para refrescar el ambiente cálido y seco. La canalización del agua permite desarrollar enormemente los *jardines*, que adquieren una gran importancia en los *alcázares* y las ciudades palatinas (alcazabas).

La **medina** o **ciudad musulmana** presenta unas características muy definidas que ejercen su influencia en la ciudad medieval de todo Occidente. La medina constituye un elemento consustancial al Islam, ya que será una civilización fundamentalmente urbana debido al fuerte desarrollo agrícola y comercial, que acarrea el auge económico responsable de la creación de importantes ciudades. Éstas recogen el legado de la Antigüedad pero disponen de una morfología propia vinculada al desarrollo de una intensa *actividad artesanal y comercial*.

A lo largo de la Edad Media encontramos ciudades musulmanas que se fundan y crean con una planificación determinada, siguiendo un esquema reticular, o bien a partir de ejes. Sin embargo, la característica *segregación funcional del espacio* redunda, con frecuencia, en un desarrollo orgánico del trazado urbano que produce una disposición *laberíntica* de las calles y la existencia de calles de tamaños desiguales (algunas estrechas y retorcidas) e, incluso, de callejones sin salida (*adarves*).

Aunque en el Islam surgen distintas tipologías de ciudad, encontramos siempre los siguientes elementos: el *núcleo urbano principal*, las *zonas residenciales* que lo rodean y que se cierran por la muralla, y una tercera parte formada por los *arrabales*, barrios situados extramuros del centro urbano. El *núcleo urbano principal* consta a su vez de tres partes: la *mezquita mayor o aljama* (destinada a la oración de los viernes), el *palacio gubernamental o alcázar* y el *mercado o zoco* (*suq*). De este modo, confluyen en este espacio la función religiosa, la político-administrativa y la comercial. El zoco suele organizarse, a su vez, por gremios especializados, lo cual influirá en las ciudades medievales europeas. En el centro urbano se encuentran también los baños públicos o *hamman*, espacios de gran importancia para la vida en comunidad.

Las *áreas residenciales* se encuentran dentro del *perímetro amurallado*. Éstas se dividen en distintos barrios, generalmente agrupados por afinidad social, étnica y religiosa (en la mayoría de las ciudades musulmanas existie-

ron judíos y cristianos –*dimmíes*–, aunque no sufrieron tanta segregación como las minorías en las ciudades cristianas medievales), para favorecer la administración cívica. En cada barrio existe siempre una mezquita.

La *muralla* cumple una función defensiva pero también sirve para el control policial y fiscal por medio de sus puertas. La muralla viene a ser el símbolo de la ciudad, representando el concepto de seguridad y la paz urbana, así como la separación con el mundo rural. Los *arrabales* situados extramuros, son barrios especializados donde se sitúan oficios no deseados dentro del casco urbano por el ruido o los olores (como el de los curtidores) y otras actividades como la ganadería. También encontramos los cementerios y las distintas instalaciones para el suministro de agua en este área extraurbana. La ciudad musulmana influye en la gestación de la ciudad medieval, cuya fisonomía se basaba en su función económica y no era sólo un centro político-administrativo como en la Antigüedad. Puede decirse así que la medina transforma la disposición de la ciudad antigua marcando un punto de inflexión hacia la ciudad moderna.

De todas las construcciones que encontramos en la ciudad musulmana, destaca la **mezquita** (***masjid***) por su carácter emblemático y por su originalidad. Su estructura viene determinada por la que tuvo la casa de Mahoma en Medina, donde se celebró la plegaria de manera colectiva. La estructura de las mezquitas y especialmente la de las *mezquitas aljama* queda determinada por la que se atribuye a la casa del Profeta (figura 6).

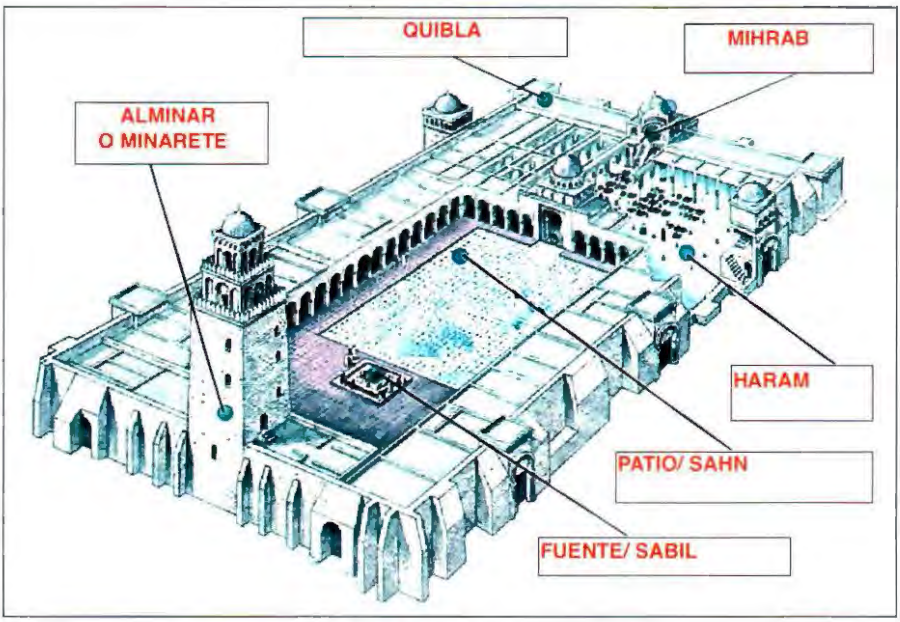

Figura 6. Partes de la mezquita.

El *viernes* es el día sagrado de la semana en la comunidad musulmana, estableciéndose el deber de celebrar la plegaria ritual del mediodía de manera colectiva. Para ello se crea la mezquita mayor, denominada *aljama* (del árabe *yami*), siendo la más grande de la ciudad con capacidad para acoger a toda la comunidad. El resto de los días, el musulmán no necesita de ningún lugar especial para recitar la plegaria, ya que sólo es preciso prosternarse siguiendo la orientación sagrada hacia La Meca. La necesidad funcional de tener un lugar para la oración es la que lleva a la proliferación de mezquitas en las ciudades musulmanas, pero no son un templo en el sentido estricto debido a que no se considera que en ellas resida ningún tipo de divinidad. Al tiempo que la mezquita es sólo un espacio para la oración, el Islam carece de clase sacerdotal, siendo el *imam* o *imán* un simple director de la plegaria colectiva.

A partir de la casa de Mahoma, las mezquitas estarán compuestas por un patio (*sahn*) cerrado tras unos muros que lo cercan. Este patio está presidido por una fuente (*sabil*) que sirve para las abluciones rituales indicadas antes de la oración. En un lateral del muro que cerca el patio se sitúa el *alminar*, una torre desde donde se convoca la plegaria (figura 7). El *muecín* es quien se sube

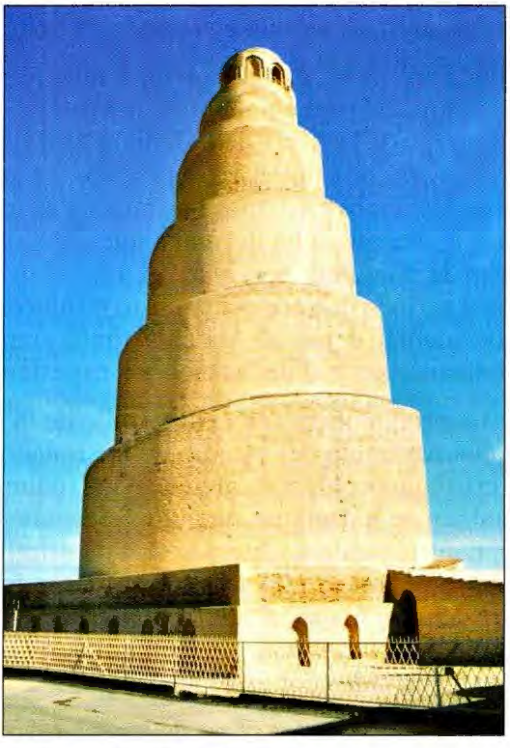

Figura 7. *Alminar de la gran mezquita de Samarra*, Irak, 847-86.

a esta torre (denominada también minarete) y convoca con su canto a los fieles para que acudan a orar. Desde el patio se accede a la gran sala cubierta destinada a la oración (*haram*), generalmente más ancha que larga y llena de columnas, debido a que los creyentes deben dirigir sus rezos hacia La Meca, cuya dirección está marcada por el muro del fondo: la *qibla*. En el centro de la *qibla* se abre un nicho o pequeña capilla denominada *mihrab* destinado al imán (figura 3). Suele estar precedida de un arco y es la parte más importante y decorada de la mezquita, a donde deben mirar los orantes. El mihrab evoca simbólicamente a Mahoma, el primer *imam*, y la ciudad sagrada de La Meca. Al lado del *mihrab*, el *mimbar* permite al imán dirigir los rezos desde lo alto, siendo una silla elevada tras una gran escalera que se destina concretamente a la alocución del viernes. Delante del *mihrab*, con frecuencia, se construyó una zona acotada denominada *maqsura*, destinada al califa (jefe de estado y cabeza espiritual de la comunidad) y su familia. Esta zona está formada generalmente por arcos variados que encierran ese espacio y está tan ricamente decorada como el *mihrab*.

4. El papel del Islam en la cultura y el arte de la Edad Media occidental

El Islam es sin duda una de las grandes civilizaciones de todos los tiempos y su papel resulta fundamental para comprender la evolución de la producción escrita y artística a lo largo de la Alta Edad Media. El mayor desarrollo de las artes, las letras y las ciencias de esta época se produce, en gran medida, en los estados islámicos y en los reinos cristianos que reciben su influencia. Una tradición historiográfica etnocéntrica ha llevado a que algunos estudios generales eludan mencionar la completa *hegemonía cultural del mundo islámico sobre el cristiano* en el periodo que nos ocupa. Esto resulta especialmente reseñable en el mundo occidental, donde al-Andalus ofrece gran parte de las aportaciones al campo humanístico y al de las ciencias experimentales.

Los musulmanes fueron pioneros en el desarrollo de la *medicina*, la botánica y la farmacología partiendo del estudio de los tratados grecorromanos, mientras el mundo cristiano occidental carecía de los rudimentos más básicos de la medicina. También se redactaron numerosos estudios de *astronomía* y astrología en árabe, construyéndose observatorios de estrellas y fabricándose instrumentos como el astrolabio y el compás, que fueron fundamentales para la navegación y el trazado del mapa celeste (muchas estrellas y constelaciones fueron descubiertas entonces). Los conocimientos geográficos y la cartografía se vieron igualmente favorecidos por estos adelantos.

También se realizaron importantes obras de *ingeniería*, estructuras de gran complejidad como los sistemas hidráulicos (molinos, norias, mecanismos de riego) y grandes edificios civiles como los hospitales. Este desarrollo arqui-

tectónico dependió, en gran medida, de significativos *avances matemáticos* y de la introducción en Europa del *sistema numérico arábigo*, vigente hasta nuestros días. Este sistema procedente de la India es el decimal y se basa en la incorporación del valor cero a las operaciones matemáticas, que permitió, a su vez, el desarrollo de operaciones complejas, del álgebra (ecuaciones de primer y segundo grado) y de la trigonometría. Sabemos que los avances de la matemática islámica se transmitieron al ámbito cristiano occidental durante la Plena Edad Media. Quizá las catedrales góticas no hubieran podido edificarse sin estos métodos tan valiosos para los cálculos estructurales.

Las letras descansaron principalmente en tierras musulmanas durante la Alta Edad Media. Las mejores *bibliotecas* estaban en Bagdad y en Córdoba, y la colección cordobesa de Al-Hakam II llegó a contar con 40.000 ejemplares traídos de Damasco, Bagdad y el Cairo. Las grandes bibliotecas de al-Andalus constituyeron el manantial de sabiduría de Occidente, y Córdoba se convirtió en el principal centro cultural al que acudieron a formarse gentes desde todos los rincones de la cristiandad. El *árabe* sería entonces la lengua universal del conocimiento, estudiada por quienes quisieran profundizar en disciplinas científicas o filosóficas, y así lo hicieron los sabios cristianos de la época, generalmente clérigos.

La *literatura* épica, la *poesía* y la *música* fueron cultivadas con esmero en las cortes andalusíes antes de que naciera la literatura romance en Europa, y los instrumentos musicales que conocemos hoy (especialmente los de cuerda tañidos con arco) derivan en gran medida de los fabricados en al-Andalus. También la *filosofía griega* fue conocida en Occidente por medio de la traducción de obras árabes al latín, tanto en su vertiente aristotélica como en la platónica. Los gobernantes musulmanes orientales y andalusíes habían mandado traducir al árabe un gran número de manuscritos griegos, sirios y hasta latinos romanos, que no llegaron a conocerse después en los reinos del norte hasta que no fueron traducidos de nuevo al latín. Por ello tampoco el Renacimiento italiano se hubiera producido tal y como lo conocemos sin el aporte musulmán.

Los reinos hispanocristianos, por su parte, jugaron un papel fundamental en la transmisión de conocimientos al resto de Europa. La influencia andalusí fue muy notable en arquitectura y en las artes figurativas cristianas medievales. Muchas soluciones arquitectónicas del románico proceden del arte musulmán, y llegan a través del arte mozárabe o directamente desde el andalusí. Los modillones de rollo, las bóvedas de crucería y numerosos tipos de arco (de herradura, lobulado u ojival) tienen una directa ascendencia islámica. En las artes figurativas del románico encontramos numerosos temas de la misma procedencia, desde algunos motivos bestiales hasta las escenas de caza y combate.

No cabe duda de que la presencia islámica en Occidente tiene una gran responsabilidad en el florecimiento cultural europeo que se produce a partir del siglo XI, donde, a pesar de existir una confrontación ideológica y militar fren-

te al Islam, se absorben muchas de sus influencias. Es en este siglo cuando nace el arte románico y la literatura en lengua romance, al tiempo que se inicia la progresiva hegemonía territorial de la Iglesia y de los reinos cristianos occidentales.

Bibliografía

BANGO, Isidro y BORRÁS, Gonzalo: *Arte bizantino y arte del Islam*. Historia 16. Madrid, 1996. Trabajo muy sintético sobre estas dos manifestaciones culturales que sirve de aproximación inicial.

ETTINGHAUSEN, Richard y GRABAR, Oleg: *Arte y arquitectura del Islam* 650-1250. Cátedra. Madrid, 2005. Trabajo clásico de referencia que profundiza en un gran número de manifestaciones artísticas islámicas de Oriente y Occidente, con una gran capacidad de síntesis y un gran número de imágenes y planos en pequeño formato y en blanco y negro.

HARTASTEIS, Markus y DELIUS, Peter: *Islam: arte y arquitectura*. H. F. Hullman. Barcelona, 2012. Obra general sobre el arte islámico de todos los tiempos que incorpora bellas ilustraciones en color y en gran formato, se trata de una buena aproximación general al arte islámico con una perspectiva de conjunto.

VERNET, Juan: *Lo que Europa debe al Islam de España*. Acantilado. Barcelona, 2006. Estudio de gran interés sobre la historia intelectual y cultural de Occidente desde la Edad Media donde se analiza la contribución del Islam a todos los campos del saber y de muy diversas disciplinas.

Tema 5

EL ARTE ISLÁMICO ORIENTAL HASTA EL SIGLO XI

Antonio Vallejo Triano

Esquema de contenidos

1. El califato Omeya (661-750).
   1.1. Introducción histórica: la expansión del Islam.
   1.2. Urbanismo y arquitectura palaciega.
   1.3. Arquitectura religiosa.
   1.4. Decoración arquitectónica.
2. El califato Abbasí (siglos VIII a XI).
   2.1. Introducción histórica: la consolidación del Estado islámico y el final de las grandes conquistas.
   2.2. Urbanismo.
   2.3. Arquitectura palaciega.
   2.4. Arquitectura religiosa y funeraria.
   2.5. Decoración arquitectónica.
   2.6. Artes suntuarias y otras producciones.
3. La fragmentación del califato Abbasí en el Mediterráneo (siglo IX).
   3.1. La dinastía aglabí. Introducción histórica y arquitectura.
   3.2. La dinastía tuluní. Introducción histórica y arquitectura.
4. El surgimiento del califato Fatimí (siglos X a XI).
   4.1. Introducción histórica: un nuevo califato en el Mediterráneo.
   4.2. Urbanismo y arquitectura civil.
   4.3. Arquitectura religiosa y funeraria.
   4.4. Artes suntuarias y otras producciones.
5. La decadencia del califato Abbasí en Oriente (siglo XI).
   5.1. La dinastía selyuquí. Introducción histórica y arquitectura.

1. El califato Omeya (661-750)

1.1. *Introducción histórica: la expansión del Islam*

Tras la muerte de Mahoma, el territorio islámico fue gobernado sucesivamente por cuatro compañeros del Profeta (Abu Bakr, Umar, Utman y Alí) y tras ellos accedió al poder la dinastía omeya, la primera en la historia del Islam. Esta dinastía trasladó su capital a Damasco, en Siria, de manera que las ciudades de La Meca y Medina mantuvieron su preeminencia religiosa aunque no la económica y la política.

En el curso de pocos años ampliaron sus conquistas sobre un vasto territorio, hasta conformar un imperio que alcanzó su mayor expansión en época del califa al-Walid I (705-715), cuando se extendió desde la Península Ibérica y los Pirineos por Occidente, hasta más allá de la Transoxania por Oriente, incorporando ciudades de la importancia de Bujara y Samarcanda (figura 1). Para administrar este imperio, los omeyas adoptaron un sistema de gobierno centralizado y de carácter absolutista, similar al existente en Bizancio y la Persia sasánida, e impusieron, por primera vez, un sistema de elección califal hereditario, frente al anterior que era electivo.

Una de las principales medidas realizadas para garantizar la centralización administrativa del imperio fue la reforma monetaria, llevada a cabo por el califa Abd al-Malik (678-705). Con esta reforma se introdujo la moneda con decoración epigráfica, que será a partir de ese momento la característica de los Estados islámicos, frente a la moneda anterior, con decoración figurativa.

Con la ralentización de las conquistas y el fracaso de los intentos de centralización se inició un proceso de faccionalismo entre los miembros de la dinastía que, con el tiempo, desembocó en una serie de revueltas y, finalmente, en el derrocamiento de los omeyas y la instauración de la dinastía abbasí en el año 750.

1.2. *Urbanismo y arquitectura palaciega*

El periodo omeya se caracteriza por un doble proceso de continuidad y de cambio. De continuidad, porque mantuvieron y transformaron las ciudades preexistentes de época romano-bizantina como Damasco, Jerusalén o Rusafa para adaptarlas a sus nuevas necesidades políticas y religiosas, a través de un proceso que denominamos de islamización de la ciudad. Y de cambio, porque crearon ciudades nuevas, aunque algunas de ellas, como Anjar, responden en realidad a planteamientos urbanísticos de las ciudades clásicas.

El primer modelo del urbanismo palaciego islámico consistió en la adopción de un complejo integrado por el palacio del gobierno (*dar al-imara*) y la mezquita. Ambos edificios se ubicaban uno junto a otro, simbolizando la unidad entre el Estado y la religión, como sucede en las ciudades de Basra y Kufa.

Poco sabemos de los primeros palacios urbanos de esta dinastía, como el de Damasco, puesto que no se han conservado. En cambio pervive un buen número de conjuntos residenciales palaciegos, construidos por los miembros de la familia califal, que permite hacernos una idea aproximada de esa arquitectura. Estas residencias son conocidas como "castillos del desierto", por el característico aspecto de fortaleza de muchas de ellas y por su situación mayoritaria en el limes del desierto sirio y jordano. Su planta cuadrangular se inspira en las fortificaciones romano-bizantinas y se caracteriza por un recinto amurallado con torres repartidas regularmente, siendo de mayor tamaño las de los ángulos. Algunas de estas residencias reutilizan estructuras palaciegas previas, que fueron transformadas para su nuevo uso, y poseen, además del espacio para vivienda, una mezquita, baños y una sala para la representación política. Su interpretación aún no se encuentra del todo clarificada pues, por una parte, se vinculan con complejas infraestructuras hidráulicas para la colonización agrícola de esas tierras, y por otra, se identifican como lugares donde los omeyas podían establecer contactos y relaciones de alianzas de tipo clientelar con las tribus nómadas, de donde obtenían el soporte político y militar para el ejercicio de su poder.

Entre otros, algunos de los complejos arquitectónicos más significativos son: *Qusayr Amra* (Jordania), *Jirbat al-Mafyar* (Palestina) y *Mshatta* (Jordania).

Qusayr Amra fue construido por al-Walid I entre los años 711 y 715 y, hasta el momento, se ha venido identificando como un pabellón de caza de este califa. El conjunto consta de una sala de tipo basilical de tres naves, cubiertas con bóvedas de cañón, y un baño anejo. La sala se utilizó como lugar de audiencias y de residencia. El baño es similar a los de otros palacios omeyas y sigue el modelo de las termas romanas, aunque sin la presencia de la piscina. Consta de una sala destinada a vestuario o *apodyterium*, otra para el baño de agua fría o *frigidarium*, habitación templada o *tepidarium* y la sala para el baño de agua caliente o *caldarium*. Contigua a ésta se sitúa la caldera para calentar el agua y el espacio destinado a almacenar la leña. En el exterior se localiza un conjunto de estructuras hidráulicas que alimentaban esta instalación. En *Qusayr Amra* destaca, sobre todo, su excepcional programa decorativo de pinturas murales que será comentado más adelante.

En *Jirbat al-Mafyar* encontramos un conjunto de una gran singularidad formado por un amplio espacio ajardinado y tres edificaciones contiguas: un castillo, una mezquita y una amplia sala de audiencias con baño, que se relacionan entre sí a través de un patio de grandes proporciones (figura 8). Su construcción se atribuye al califa al-Walid II. El castillo presenta la característica

morfología de esos establecimientos del desierto y constituye el ámbito de residencia del conjunto. Por su singularidad destaca la sala de audiencias que posee planta cuadrada y exedras en cada uno de sus lados, salvo en el lado norte donde se encuentra el baño. Dispone de cinco naves separadas por grandes pilares que debían sostener una amplia bóveda con una cúpula en su centro. Toda la sala se pavimentó con mosaico policromado y, además, poseyó un rico programa decorativo en yeso, en el que abundan las figuras humanas. El jardín, situado al E, dispuso en su centro de un pequeño pabellón de forma octogonal con una fuente en su interior.

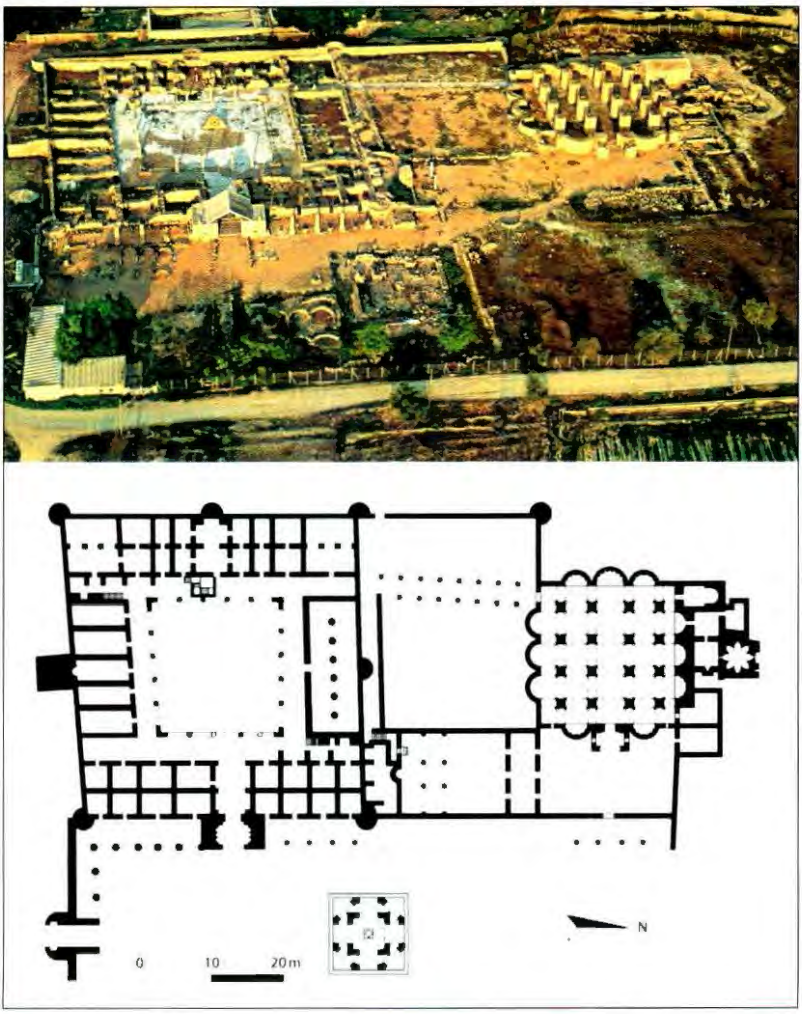

Figura 8. *Palacio de Jirbat al-Mafyar* (entre 740 y 750). Vista aérea del palacio y planta según Hamilton. Dinastía omeya.

El *palacio de Mshatta* posee la estructura de fortaleza característica de los castillos omeyas, si bien es de mayores dimensiones (figura 9). Probablemente fue construido por al-Walid II entre los años 743-744, aunque quedó inacabado tras la caída de la dinastía omeya. Su interior presenta una división tripartita del espacio del que sólo se edificó la banda central, que posee también una estructura tripartita donde se reconocen un grupo de estancias junto a la entrada (con una mezquita y un baño), un patio central de forma cuadrangular y, en el extremo opuesto, una sala de audiencias de disposición triconque. Junto a ésta se sitúan otras dependencias que se disponen simétricamente. De Mshatta destaca también su fachada, profusamente decorada.

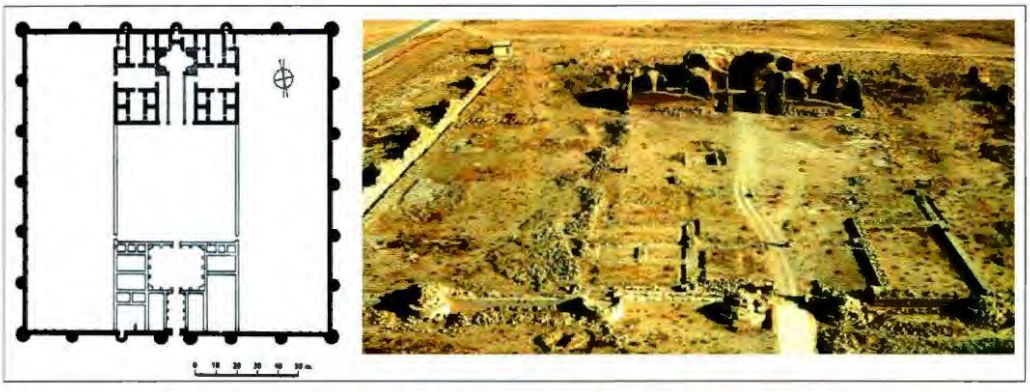

Figura 9. *Palacio de Mshatta* (743-744). Planta y vista aérea del palacio. Dinastía omeya.

1.3. *Arquitectura religiosa*

Los grandes proyectos arquitectónicos de la dinastía se centraron en la construcción de mezquitas y los más significativos se realizaron en Jerusalén y Damasco.

En Jerusalén, en un lugar santo conformado por una plataforma artificial denominada "explanada del Templo" o *Haram al-Sharif*, que se relacionaba con el lugar ocupado por el antiguo *templo de Salomón*, se construyeron dos edificaciones de diferente significación. La primera y más importante, el *santuario de la Cúpula de la Roca* (figura 10), es un lugar de peregrinación erigido sobre la roca que se identifica con la del sacrificio de Abraham y donde, según la tradición, Mahoma ascendió a los cielos. Fue construido por el califa Abd al-Malik entre los años 691 y 692. Su planta dibuja un octógono que encierra dos deambulatorios interiores, separados por arquerías con pilares y columnas, para facilitar la circulación en torno a la roca objeto de veneración.

Sobre los cuatro pilares centrales se levanta el tambor cilíndrico que sostiene la gran cúpula, construida con una doble estructura de madera, de forma hemiesférica la interior y la exterior de forma apuntada. Este tipo de edificio se encuentra en la tradición de la arquitectura cristiana y se caracteriza por la reutilización de columnas y capiteles romanos procedentes de edificaciones anteriores.

Figura 10. *Santuario de la Cúpula de la Roca* (691-692). Exterior. Dinastía omeya.

La segunda construcción levantada en la explanada del Templo fue la *mezquita al-Aqsa*, que ha sufrido importantes transformaciones a lo largo del tiempo, lo cual dificulta su interpretación. Fue erigida por el califa Abd al-Malik y ampliada unos años más tarde por su hijo al-Walid I, entre 707 y 709, quien la convirtió en un oratorio de quince naves, siendo la central más ancha, separadas por arquerías apoyadas en columnas. Su característica más importante es la disposición de sus naves, perpendiculares al *mihrab* y la *qibla*, que acentúan la dirección de la oración. Dispuso de una nave transversal, también más ancha, en la proximidad del *mihrab*, cubierta con una cúpula en su centro, que es prácticamente el único elemento subsistente de la mezquita inicial. La conjunción

de la nave central y la nave transversal, de mayor anchura que el resto, determinó el *modelo de planta en T* que va a ser característico de los oratorios del occidente islámico. La cubierta original del edificio fue plana y de madera.

En Damasco, la capital de la dinastía, el mismo califa al-Walid I levantó entre los años 706 y 715 la gran mezquita aljama (figura 11), en el lugar donde se encontraba la *iglesia de San Juan Bautista*, que fue demolida, y anteriormente el templo de Júpiter. Según la tradición, que no parece haber sido excepcional en los primeros años del Islam ya que también se menciona para la *basílica de San Vicente*, previa a la mezquita de Córdoba, los musulmanes compartieron la iglesia de San Juan Bautista con la comunidad cristiana, antes de su demolición para construir la nueva mezquita.

Figura 11. *Mezquita omeya de Damasco* (706-715). Interior y detalle de mosaico.

El edificio, de grandes dimensiones (100 x 157'5 metros), ocupó la superficie completa del *temenos* del templo romano de Júpiter y consta de patio y sala de oración. El primero posee tres galerías soportadas por pilares y columnas (que reutilizan materiales romanos de edificios anteriores), una fuente para las abluciones en el centro y un pequeño *pabellón* de forma octogonal, sostenido por columnas y cubierto por una cúpula que guarda el tesoro de la comunidad. La sala de oración consta de tres naves paralelas al muro de *qibla*, sepa-

radas por dos hileras de columnas, también de materiales romanos reutilizados, y dos niveles de arcos como en la posterior *mezquita de Córdoba*. En el centro, cortando las naves, se dispone una nueva perpendicular a la *qibla*, más ancha y alta que las anteriores, que señala el camino al *mihrab* y a la *maqsura*, el espacio reservado al califa. La preeminencia de ese espacio se señaló con la construcción de una cúpula que debió ser originariamente de madera y doble casco, como en el *santuario de la Roca*.

La *mezquita de Damasco* anuncia algunas soluciones arquitectónicas que se van a adoptar en otras posteriores, a las que sirvió como modelo de referencia. No obstante, lo más singular es su programa decorativo, que se conserva parcialmente a pesar de haber sufrido terremotos, incendios y restauraciones muy invasivas. La zona inferior de los muros, hoy desnudos, poseía revestimientos de mármol de carácter geométrico, mientras que por encima de la línea de imposta de los arcos se desarrollaba un completo programa decorativo en mosaico en el que intervinieron artesanos procedentes de Constantinopla.

Podemos decir que con los omeyas se formalizaron los caracteres que van a definir la mezquita y que, básicamente, son: la importancia otorgada a la nave axial, el *mihrab* cóncavo, el *mimbar* y la cúpula frente al *mihrab*. El alminar y la *maqsura* se propagaron más tarde, ya en época abbasí.

1.4. *Decoración arquitectónica*

Lo que caracteriza la decoración arquitectónica de la dinastía Omeya es la integración de elementos y técnicas de culturas anteriores, desde los materiales constructivos hasta los elementos ornamentales.

En cuanto a los materiales, el **mosaico** fue ampliamente utilizado en todas sus construcciones, tanto religiosas como palaciegas, y con él se representan composiciones y escenas de todo tipo, figurativas, vegetales y geométricas. Estos mosaicos son de pasta vítrea y están formados por teselas doradas y de colores, de clara tradición bizantina. Se disponen, al igual que el mármol, tanto en los muros como en los pavimentos.

Como hemos visto, en la arquitectura religiosa el diseño compositivo se basa en el revestimiento marmóreo para los pavimentos y la parte baja de los muros, y los paneles de mosaico para la parte alta, a partir de la línea de impostas. Salvo este principio general, la decoración de cada uno de sus edificios es diferente.

En el *santuario de la Roca*, los mosaicos originales se conservan en el interior del edificio, pues los exteriores, de colores azules, corresponden a una reforma del siglo XVI. En el interior, representan elementos vegetales basados en el acanto, la vid y frutas, junto con otros motivos como piedras preciosas.

En su conjunto, esta decoración se interpreta como un "jardín fantástico" que se quiere relacionar con el Paraíso. Muy importante en este edificio es también la utilización, por primera vez, de la epigrafía como recurso decorativo que reproduce, en este caso, pasajes del Corán.

La *mezquita al-Aqsa* ha perdido la mayor parte de su ornamentación original. No obstante, los restos conservados de paneles labrados de madera y algunos revestimientos de mármol y mosaicos de pavimento señalan que debió poseer un extenso programa decorativo. Los paneles de madera, especialmente, muestran una rica ornamentación vegetal.

En la *mezquita de Damasco* las superficies decoradas con mosaico desarrollan un completo ciclo ornamental, del que se han conservado los fragmentos, más extensos, del patio, pues en el interior han desaparecido casi en su totalidad por las razones ya señaladas. Estos mosaicos fueron realizados por artesanos procedentes de Constantinopla, cuya ayuda fue solicitada por el califa al-Walid I al emperador bizantino Justiniano II. Representan, con fondo dorado, paisajes poblados de edificios, palacios, ríos y grandes árboles de concepción muy naturalista donde están ausentes tanto la figura humana como los animales (figura 11). Su interpretación ha sido objeto de discusión, pues por un lado se han asociado de manera simbólica con los jardines y palacios del Paraíso prometido en el Corán, y por otro, se han relacionado con paisajes reales de las proximidades de Damasco o con los lugares conquistados a lo largo de esos años.

En todos estos casos, la reutilización de estructuras preexistentes y de piezas como capiteles y columnas tuvo como objetivo la apropiación simbólica de elementos y lugares relacionados con el poder.

En la arquitectura palaciega, cada edificio presenta un programa decorativo propio y diferenciado de los demás, por lo que existe una gran heterogeneidad que se traduce en una amplia variedad de temas y motivos. En cuanto a los materiales, además del mosaico se utilizan la **pintura al fresco**, la **escultura en yeso** y la **piedra labrada**. En la mayoría de los palacios se encuentra presente la figura humana, a diferencia de los edificios de culto.

La utilización más extensa de la *pintura al fresco* en este periodo se realizó en *Qusayr Amra* (figura 12). Su programa decorativo es una perfecta integración de elementos de las culturas anteriores. En sus diferentes salas se reconocen escenas de caza, actividades artesanales y escenas cortesanas con mujeres que bailan, bañistas y gimnastas donde las figuras son de contornos bien definidos. En la sala de audiencias destaca la representación del califa omeya rodeado de seis reyes que simbolizan los imperios sometidos por el Islam: los emperadores de Persia, Bizancio y China, y los reyes visigodos, de Etiopía y de la India, algunos de los cuales se identifican por las inscripciones en griego y árabe que ostentan. En la cúpula del *caldarium* se muestran las constelaciones y los signos del zodiaco.

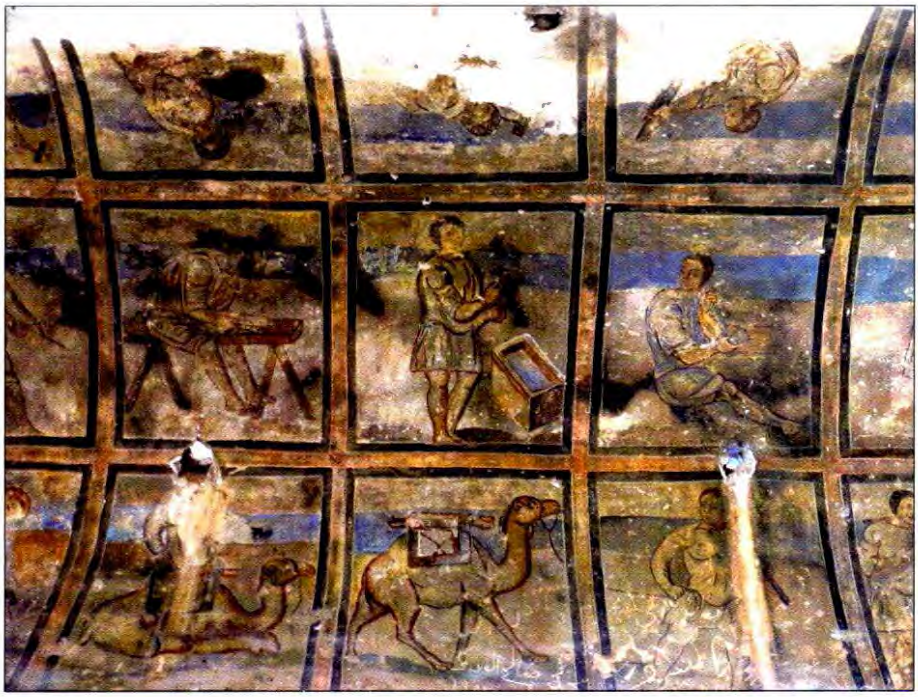

Figura 12. *Qusayr Amra*. Pintura mural con representación de oficios.

En *Jirbat al-Mafyar* se combina el *mosaico*, utilizado como pavimento en la sala de audiencias y el baño, con la *escultura en yeso*, empleada, igualmente, en esa sala y en otros lugares del palacio. De esta escultura, de bulto redondo, hay que destacar un amplio repertorio de figuras de animales, mujeres y hombres, incluyendo la del propio califa, todas ellas pintadas (figura 13). El mosaico de la sala de audiencias, por su parte, muestra una compleja decoración geométrica de la que se ha señalado que reproduce mosaicos del siglo III, en tanto que el del ábside donde se situaría el califa presenta una bella escena protagonizada por un gran árbol central flanqueado por dos gacelas en uno de los laterales y, en el otro, por una gacela que está siendo atacada por un león.

Mshatta, a diferencia de los anteriores, posee una rica decoración labrada en piedra (figura 14), especialmente en la muralla meridional, junto a la puerta de acceso, que evidencia el carácter palaciego de la edificación. Una parte de esta muralla fue desmontada y se encuentra expuesta en el Museo de Arte Islámico de Berlín. La profundidad de su relieve y la minuciosidad de su labra muestran, en la parte de la muralla que es coincidente por el interior con la mezquita, una decoración donde se reconoce un amplio repertorio vegetal en el que destacan pámpanos y racimos de uvas, en tanto que en el lado opuesto se labraron animales, figuras humanas y seres fantásticos.

Figura 13. *Jirbat al-Mafyar*. Representación escultórica del califa en yeso pintado.

Figura 14. *Palacio de Mshatta*. Muralla meridional (Museo de Arte Islámico de Berlín).

2. El califato Abbasí (siglos VIII a XI)

2.1. *Introducción histórica: la consolidación del Estado islámico y el final de las grandes conquistas*

El año 750 supuso la caída del califato omeya y la instauración de la dinastía Abbasí. Se inició con ello una larga etapa que vino a significar el final de las grandes conquistas que habían llevado a cabo los omeyas y la consolidación del Estado islámico, tras lo que se considera el Estado de transición anterior. Esta etapa alcanzó su cénit con los califas al-Mansur (754-775) y Harun al-Rashid (786-809), este último protagonista de *Las mil y una noches*.

Los abbasíes trasladaron el centro de gravedad del imperio desde Siria hasta Irak donde al-Mansur fundó la nueva ciudad capital de Bagdad. Con Harun al-Rasid el califato abbasí llegó a su máximo esplendor, produciéndose un intenso grado de centralización en todo el imperio, lo que supuso un importante aumento en la recaudación de impuestos. A su muerte se sucedieron luchas entres sus hijos y herederos y revueltas sociales cuya consecuencia fue el debilitamiento del ejército califal y su sustitución por otro mercenario, compuesto mayoritariamente por turcos reclutados en las estepas de Asia central. El promotor de este cambio fue el califa al-Mutasim (833-842) quien, además, decidió abandonar Bagdad y fundar una nueva ciudad al norte de ésta: Samarra. La vida de esta urbe fue relativamente breve pues a finales del siglo IX, en 892, los califas de esta dinastía restablecieron la capital en Bagdad.

La muerte de al-Mutasim inició un proceso convulso que fue aprovechado por el ejército turco para adquirir cada vez un mayor protagonismo, manifestado en la independencia de algunos territorios como Ifriqiya o Egipto de la mano de sus gobernadores y generales. Pero fue durante la primera mitad del siglo X cuando se asiste a la crisis definitiva del califato, protagonizada por los enfrentamientos entre distintas facciones militares. Esta situación de debilidad de los califas culminó con la toma de Bagdad por parte de Ahmad B. Buya en 946, iniciando una etapa en la que el soberano abbasí detentó la autoridad de manera nominal, mientras que la efectiva quedó en manos de la familia buyí, que gobernaron como emires. Esta situación tendrá paralelos en otras regiones del mundo islámico como al-Andalus, donde se creará una situación análoga entre el califa Hisam II y el amirí Almanzor, que gobernó como "primer ministro" (*hayib*). Los buyíes se mantendrán en el poder hasta el año 1055 en el que los turcos selyuquíes entraron en Bagdad y sus líderes fueron reconocidos por el califa abbasí con el título de "sultanes". El siglo XI finalizó con un nuevo periodo de luchas internas por el poder entre los selyuquíes, a lo que se unirá un nuevo elemento de conflicto: las cruzadas.

2.2. *Urbanismo*

Uno de los rasgos singulares de la dinastía abbasí es el papel de los califas en la construcción de nuevas ciudades planificadas, que se concibe como un atributo y una exigencia de la dignidad califal. Con este soporte ideológico, los soberanos abbasíes iniciaron una práctica que se va a extender por el resto del mundo islámico: la fundación de nuevas ciudades como capitales de sus respectivos Estados.

El traslado sucesivo de la capital del imperio, primero a Raqqa, después a Bagdad y de ahí a Samarra, todas ellas en el actual Iraq, implicó la fundación de nuevas ciudades que se caracterizan por la existencia de grandes y lujosos palacios en su interior. La ciudad de *Bagdad*, denominada *Madinat al-Salam* (La ciudad de la Paz), fue fundada por el califa al-Mansur en el año 762. Su forma circular procede de la tradición persa y su significado ha sido objeto de diferente interpretación, desde la visión simbólica, como representación del

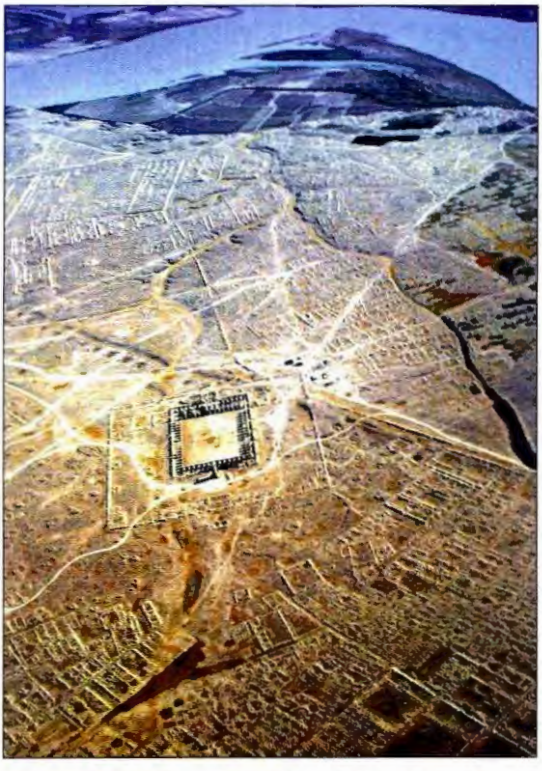

Figura 15. *Samarra* (836-883). Vista aérea donde se observa el tejido urbano y la mezquita de Abu Dulaf. Dinastía abbasí.

cosmos en cuyo centro se sitúa el califa, hasta la visión más funcional, que explica esa forma como la más adecuada para garantizar la seguridad del soberano. Aunque nada de ella subsiste, poseemos abundantes testimonios escritos gracias a los cuales sabemos que constaba de cuatro puertas, dispuestas simétricamente, y diferentes anillos concéntricos. Estos anillos, atravesados por calles radiales, constituían la zona residencial, y en ellos se instalaron los miembros de la guardia, los sirvientes, los jefes del ejército y los hijos del califa, junto con los edificios administrativos. Finalmente, en el centro de la ciudad, y rodeados de una gran plaza, se encontraban el palacio califal junto con la mezquita aljama y otras dependencias. Los mercados y la función comercial se situaron en las calles que conectaban las puertas con el centro de la ciudad.

Tres cuartos de siglo después, en 836, el califa al-Mutasim fundó *Samarra* a 125 km al norte de Bagdad, en la ribera del río Tigris, y allí trasladó la capital y, con ella, el complejo estatal, la corte y el ejército turco. A lo largo del siglo IX, los sucesivos califas abbasíes fueron construyeron nuevas ciudades en este lugar, una junto a otra, con grandes mezquitas, palacios monumentales y otras infraestructuras entre las que destacan los hipódromos, de distinta forma y extensión, para las carreras de caballos. Se conformó, así, una inmensa aglomeración de más de 20 km de tejido urbano continuo, reconocible a través de la fotografía aérea, que hace de Samarra una de las grandes conurbaciones de la historia de la humanidad (figura 15).

Todas estas ciudades fueron construidas en ladrillo o adobe y se caracterizan por poseer los elementos y rasgos que definen la arquitectura abbasí. Entre ellos destacan las dobles puertas y las puertas en recodo –sistema defensivo que procede de la arquitectura bizantina–, los extensos palacios urbanos y sus amplias avenidas.

2.3. *Arquitectura palaciega*

El palacio más temprano de la arquitectura abbasí es, probablemente, *Ujaidir*, y es también uno de los mejor conservados, al haber sido construido en piedra y no en adobe o ladrillo (figura 16). Se encuentra en el interior de un recinto fortificado de planta cuadrangular, de unos 170 metros de lado, con torres circulares en las esquinas y semicirculares en el resto de los alzados que alcanzan una altura de hasta 19 metros. Ujaidir muestra ya algunos de los rasgos característicos de esta arquitectura, como son: la rigurosa simetría de su planta, tanto del conjunto como de sus distintas unidades, la sala de audiencias de planta centralizada cubierta con cúpula (frente a la basilical utilizada por los omeyas), la existencia de un corredor central que aísla la zona principal del palacio del resto de las dependencias y el desarrollo de un tipo de estancia llamado *iwan*, caracterizado por su forma cuadrangular y disponer de tres lados cerrados y uno completamente abierto, con cubierta abovedada.

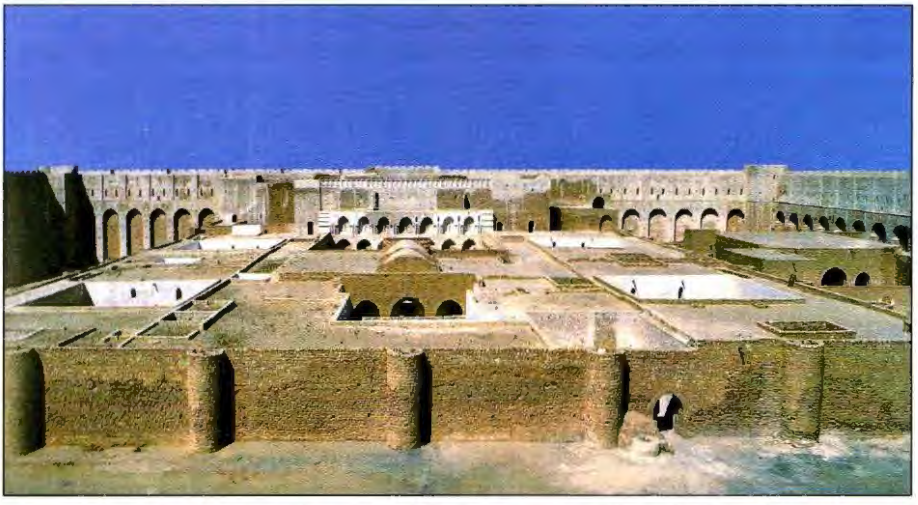

Figura 16. *Palacio de Ujaidir*. Exterior. Dinastía abbasí.

Pero el modelo de palacio abbasí que pervivirá en la arquitectura posterior como prototípico de este periodo es el que representan los grandes complejos palaciegos de Samarra, concebidos como inmensos escenarios para la representación del poder califal. Todos ellos fueron construidos en adobe o ladrillo, lo que explica la dificultad de su conservación, al margen de otros factores externos por su situación en zona de conflicto armado. Aunque presentan una variada morfología, se caracterizan por poseer una rígida disposición simétrica, con grandes avenidas y ejes axiales que conducen desde la puerta de ingreso hasta el salón del Trono, pasando por una sucesión de espacios en los que destacan amplios jardines con albercas. En algunos casos existe una clara separación entre las partes oficial y privada, que parecen desarrollarse en conjuntos independientes, como ocurre con el palacio del califa al-Mutasim llamado *Dar al-Khalifa* (Casa del Califa).

Además de éste, los palacios de Samarra mejor conocidos son *Balkuwara*, edificado por al-Mutawakkil, y *al-Yafariya*. En todos ellos, los movimientos y la vida del califa estaban regulados por un rígido protocolo que tenía por objeto la magnificación de su figura.

2.4. *Arquitectura religiosa y funeraria*

Las mezquitas mejor conocidas del periodo abbasí son las de Samarra, caracterizadas por su fábrica de ladrillo y sus grandes dimensiones. Poseen dos rasgos esenciales: uno, los soportes de ladrillo, frente a las columnas y

capiteles propios de las mezquitas omeyas, y dos, la singular forma helicoidal de sus alminares.

Destacan la *Gran mezquita de Samarra* y la *mezquita de Abu Dulaf* (figura 17), ambas construidas bajo el califato de al-Mutawakkil a mediados del siglo IX. Las dos muestran un aspecto exterior de recinto fortificado con torres semicirculares. La primera posee un andén perimetral exterior adosado a la mezquita que la separa del espacio profano de la calle. El patio consta de tres o cuatro pórticos de pilares, según el lado, mientras que la sala de oración dispone de veinticinco naves perpendiculares a la *qibla* separadas por arquerías que descansan en pilares octogonales de ladrillo. El *mihrab*, del que nada se conserva, estaría, probablemente, decorado con mosaicos y otros materiales y tendría dos pares de columnas de mármol flanqueando su entrada. La cubierta de esta mezquita era plana y de madera.

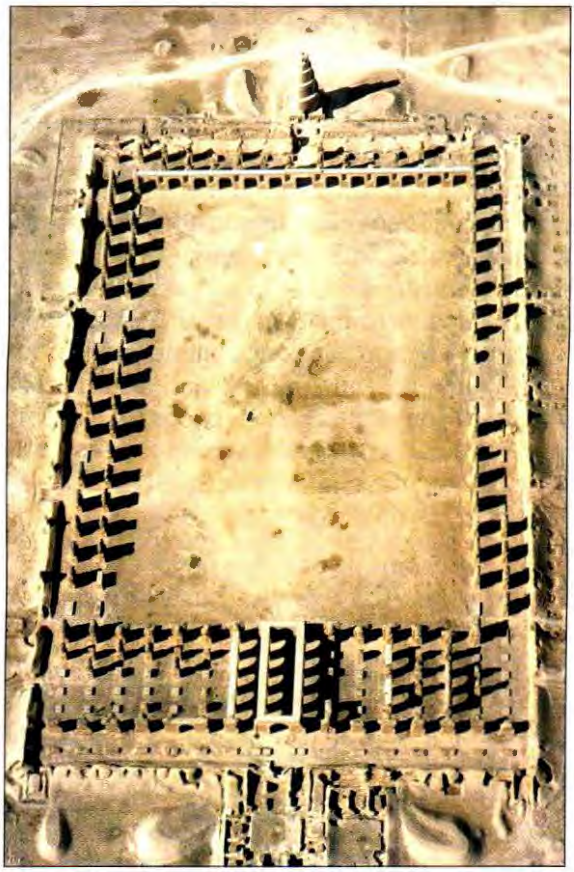

Figura 17. *Samarra. Mezquita de Abu Dulaf* (mediados siglo IX). Dinastía abbasí.

La *mezquita de Abu Dulaf* posee unas características similares en cuanto a su morfología, materiales constructivos y organización del patio con pórticos, aunque es ligeramente menor. Consta de diecisiete naves perpendiculares a la *qibla* con arquerías que descansan en pilares rectangulares, no octogonales. Destaca la *disposición en T* de la sala de oración, generada por la nave central, más ancha, y las dos naves extremas paralelas al muro de la *qibla*, no perpendiculares.

Los *alminares helicoidales*, de los que se discute su inspiración o no en los zigurats mesopotámicos, son sus elementos más singulares. De manera general, los alminares constituyen un elemento principal de la presencia del Islam en el territorio y en el paisaje urbano y se difunden en época abbasí. El de la Gran Mezquita de Samarra alcanza los cincuenta y dos metros de altura y se sitúa al exterior de la mezquita, a la que queda unido por un puente (figura 7). Su alzado, de forma cónica, se levanta sobre una base cuadrada y dispone de una amplia rampa en espiral para acceder a la parte superior, donde remata con un pequeño cuerpo circular decorado con nichos, al igual que en la base.

Un tipo de *arquitectura funeraria* que se difunde también en época abbasí, al igual que sucede con el alminar, es el *mausoleo*. El mejor conservado es el conocido como *Qubbat al-Sulaibiya*, construido en Samarra por la madre del califa al-Muntasir en el año 862. Fue el lugar de enterramiento de varios califas. Su planta es octogonal y posee un deambulatorio interno alrededor de la sala funeraria, que es de forma cuadrada y se cubre con una cúpula. Este tipo de edificio se extendió rápidamente por todos los territorios islámicos.

2.5. *Decoración arquitectónica*

Los palacios abbasíes decoraron principalmente sus paredes con revestimientos de mármoles y de estuco, aunque algunas salas poseyeron decoración pintada al fresco con motivos figurativos, como en el baño del palacio de al-Mutasim. A diferencia de la arquitectura y la decoración omeyas, donde cada edificio es un proyecto independiente y singular con escasa relación con los demás (reflejo de la propia estructura política de los omeyas, en la que el califa es sólo un *primus inter pares* en relación con los restantes miembros de su familia), la arquitectura y la decoración abbasíes muestran rasgos uniformes y homogéneos que van a marcar, en definitiva, un patrón imperial, al igual que su estructura política.

En cuanto a los *revestimientos de estuco*, la investigación viene aceptando la existencia de tres estilos decorativos, denominados convencionalmente A, B y C, que se encuentran en los *palacios de Samarra* sin que exista entre ellos un orden cronológico. Desde el punto de vista técnico y de ejecución, los dos primeros consisten en modelar la decoración sobre el estuco fresco, de manera que

los motivos adquieren carnosidad y destacan sobre el fondo oscuro de la composición, mientras que en el tercero la decoración se ejecuta con moldes (figura 18). Con ellos se componen grandes tableros, horizontales o verticales, que se rodean de una cenefa perimetral y en los que se combinan la geometría y las formas vegetales. El *estilo A* es el más naturalista y se basa en hojas de parra rodeadas por sus tallos de sarmiento, e inscritas en medallones polilobulares que se relacionan con la decoración del *palacio omeya de Mshatta*. En el *estilo B* la talla es más plana y los elementos vegetales son menos naturalistas, rellenándose su interior con una especie de retícula. El *estilo C* se caracteriza por su talla a bisel y se diferencia de las anteriores en que las formas vegetales ya no se reconocen como tales, si no que destacan por su abstracción, como se observa en *Balkuwara* (figura 18). Estas decoraciones abstractas alcanzarán una gran difusión y se van a extender por otras regiones del mediterráneo bajo la influencia abbasí, como Egipto. En la decoración de estos palacios, hay que destacar la práctica ausencia de los motivos epigráficos.

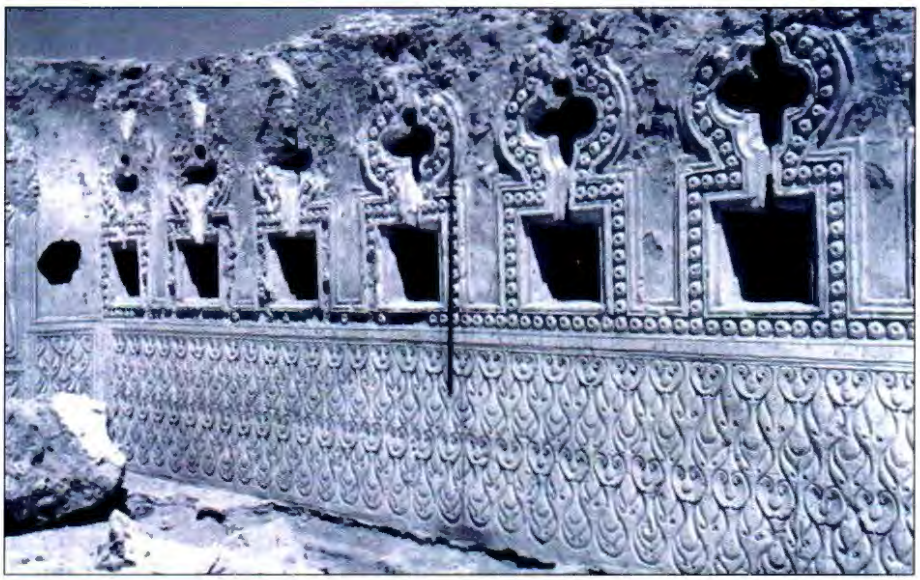

Figura 18. *Samarra. Palacio de Balkuwara* (849-859). Decoración con estilo C.

2.6. *Artes suntuarias y otras producciones*

Para satisfacer las necesidades de objetos suntuarios y de representación del califa y los altos funcionarios de la administración y el ejército, el Estado abbasí creó unos talleres centralizados, que debieron seguir el modelo bizantino,

donde se manufacturaban los objetos de lujo utilizados en la corte de la mano de una pléyade de artesanos.

Entre estas producciones destacan las **textiles**, tanto para uso personal como para decorar las estancias palaciegas mediante tapices y cortinajes, cuya elaboración se realizaba en la casa del Tiraz (*Dar al-Tiraz*). Allí se manufacturaban las ropas ceremoniales y las prendas de vestir que utilizaba el califa. Estas telas de lujo fueron, frecuentemente, objeto de regalo por parte del soberano hacia los altos funcionarios y las embajadas que eran recibidas en palacio. Estaban confeccionadas mayoritariamente en seda, lino, algodón o damasco, y se decoraban con amplias inscripciones que recogen textos propiciatorios a favor del soberano, junto con el nombre de la ciudad, el taller de realización y la fecha.

De los talleres estatales de Bagdad y, sobre todo, de Samarra salieron también *cerámicas vidriadas* de lujo utilizadas ampliamente en la corte. Algunas de estas producciones son de una extraordinaria calidad y representan importantes avances técnicos. Intentando copiar las porcelanas chinas, los alfareros comenzaron a aplicar un vedrío de color blanco al que añadieron motivos flo-

Figura 19. *Loza dorada abbasí* (finales del siglo IX). Museo Metropolitano de Nueva York.

rales, abstractos, geométricos y epigráficos en color azul cobalto. Así se creó una de las cerámicas más características de este periodo, que recoge las innovaciones de las cerámicas chinas.

Sin embargo, la cerámica más representativa fue la *loza dorada* o *de reflejos metálicos*, llamada así por su característico color dorado con reflejos propios del metal. Esta cerámica evolucionó rápidamente con los alfareros abbasíes hasta obtener los característicos vidriados dorados monocromos sobre fondo blanco, que alcanzaron un enorme prestigio en otras cortes islámicas, como demuestra su presencia en *Madinat al-Zahra*. En ellas se representan no sólo motivos vegetales, sino también animales, especialmente camellos, y figuras humanas, entre las que abundan escenas con el califa sosteniendo una copa (figura 19). Estas cerámicas se produjeron mayoritariamente en Samarra y Bagdad, donde se realizaron encargos específicos para otras regiones como el conjunto de azulejos de loza dorada que decora el *mihrab de la mezquita de Kairuán*.

La cerámica de loza dorada fue ampliamente imitada en diversos territorios del mundo islámico y tuvo una extraordinaria trascendencia y repercusión posterior.

La producción de *vidrio* adquirió también un auge importante en este período, presentando una gran variedad formal (vasos, redomas, tinteros, alambiques, lámparas...) y decorativa. Destacan la *inclusión de hilos de vidrio de distintos colores* en las superficies, la aplicación del *esmaltado y dorado* y, especialmente, el *vidrio tallado*.

3. La fragmentación del califato Abbasí en el Mediterráneo (siglo IX)

Desde mediados del siglo IX, el debilitamiento de la dinastía por la sucesión de conflictos internos hizo imposible el control de la totalidad de los territorios del imperio, de manera que los gobernadores enviados para administrar las distintas provincias terminaron independizándose del poder central, creando gobiernos autónomos y fundando sus propias dinastías. Este fue el caso de los aglabíes en Ifriqiya (correspondiente al actual Túnez y zona occidental de Argelia) y de los tuluníes en Egipto.

3.1. *La dinastía aglabí. Introducción histórica y arquitectura*

La dinastía aglabí fue fundada por Ibrahim b. Aglab (800-812), quien recibió del califa Harun al-Rashid el gobierno de Ifriqiya en el año 800. Durante

un siglo, este territorio fue dirigido por los miembros de esa dinastía quienes constituyeron un Estado hereditario a cambio de reconocer la autoridad nominal del califa abbasí.

Los aglabíes establecieron su capital en Kairuán, ciudad que adquirió un importante papel religioso al tiempo que experimentó un gran desarrollo urbanístico, comercial y cultural. Durante su gobierno se fortificaron las costas mediante la construcción de *ribat*/s y se inició una importante expansión exterior con la conquista de Sicilia en 827.

Desde el punto de vista **urbanístico**, los aglabíes fueron constructores de notables infraestructuras hidráulicas, algunas de las cuales, concretamente los acueductos, reaprovecharon antiguas conducciones de época romana y bizantina. Entre sus obras más destacadas sobresalen las dos grandes *cisternas circulares de Kairuán* que garantizaron el abastecimiento de agua a la ciudad.

Las obras hidráulicas constituyeron también una parte esencial de las residencias palaciegas construidas en las afueras de Kairuán. De las dos conser-

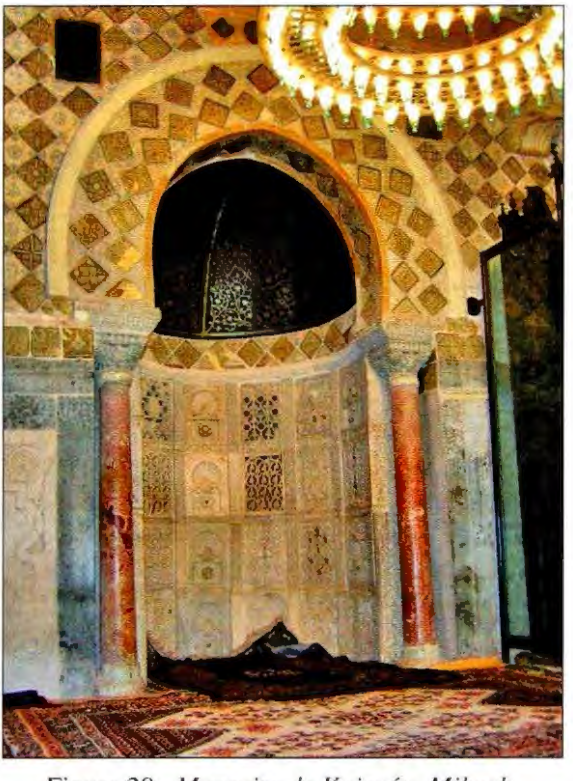

Figura 20. *Mezquita de Kairuán. Mihrab.*
Dinastía aglabí.

vadas destaca el *palacio de Raqqada*, en el que aún subsisten diversas estancias y, especialmente, una monumental alberca cuadrada a la que abre el edificio considerado como salón de recepciones o audiencias.

En cuanto a la **arquitectura religiosa**, la principal aportación de los aglabíes fue la *gran mezquita de Kairuán* que se convirtió en un referente para las mezquitas del occidente islámico. La sala de oración adopta el *esquema en T*, que habíamos visto en la mezquita al-Aqsa de Jerusalén, caracterizado por la mayor altura y anchura tanto de la nave central como de la nave transversal a ésta y paralela a la *qibla*. Consta de diecisiete naves perpendiculares a la *qibla*, separadas por arquerías de arcos de herradura, ligeramente apuntados, sostenidos por columnas y capiteles reutilizados, clásicos y bizantinos. La nave central se señaló en sus extremos norte y sur por sendas cúpulas, de forma gallonada al exterior, que se levantan sobre trompas y tambor octogonal. El *mihrab* (figura 20) destaca por su decoración interior de tableros de mármol, labrados por un taller andalusí tal como consta en una pequeña inscripción, y por un extraordinario conjunto de azulejos de reflejo metálico en el exterior, procedentes de Samarra o Bagdad. El techo plano, de madera, se pintó con elementos vegetales de los que aún subsisten algunos restos.

Frente a las torres circulares de Samarra, el alminar es de base cuadrada y consta de tres cuerpos decrecientes en altura. Este modelo parece inspirarse en las torres de vigilancia y fue el que se impuso en el Occidente islámico.

Una de las edificaciones más singulares de Ifriqiya son los *ribat/s*, levantados por esa dinastía para la defensa de la costa. Se trata de un tipo de construcción fortificada de forma cuadrangular con torres, que toma como referente, probablemente, los castillos romano-bizantinos de esa provincia. Servía de residencia a una guarnición de monjes-soldados, para lo cual disponían de habitaciones, salas de oración y otras dependencias distribuidas en dos plantas alrededor de un patio central. Los mejor conservados son los de *Monastir* y, sobre todo, *Susa*, construido en torno al 821.

Dentro de las **artes suntuarias**, entre las piezas más representativas del arte aglabí hay que señalar el *minbar de la gran mezquita de Kairuán*, fechado por sus inscripciones en el año 862. Realizado en madera, este mueble de once peldaños servía para dirigir la oración desde lo alto del mismo. Destaca la rica decoración labrada con motivos vegetales ajenos a la abstracción de los elementos ornamentales abbasíes.

La **cerámica** fue también una de las producciones más importantes de la etapa aglabí. En particular, *la vidriada en colores verde, blanco y negro* de Raqqada, que se caracteriza por sus representaciones figurativas de animales y jinetes armados cuyos cuerpos se rellenan con una retícula de color negro. Esta cerámica se nos presenta hoy como un antecedente claro de la cerámica *verde-manganeso* característica del periodo califal en al-Andalus.

3.2. *La dinastía tuluní. Introducción histórica y arquitectura*

De modo similar a los aglabíes, la dinastía tuluní, fundada por Ahmad ibn Tulun en 868, gobernó Egipto entre los años 868 y 905. Al principio fueron gobernadores en nombre de los califas de Samarra y Bagdad y después se proclamaron independientes, hasta que volvieron a ser sometidos por el Estado abbasí.

Con amplios recursos económicos derivados de la recaudación de impuestos, esta etapa se caracteriza por un gran desarrollo urbanístico, cultural y artístico.

En la **arquitectura religiosa**, la principal aportación aglabí es la *mezquita de Ibn Tulun*, construida en un nuevo centro urbano, al-Qata'i, situado en las afueras de Fustat, la capital del Egipto islámico (figura 21). Erigida entre los años 876-879, la mezquita de Ibn Tulun reproduce los modelos abbasíes de Samarra, tanto en el material constructivo, que es ladrillo, como en la disposición de sus naves, paralelas a la *qibla*. De igual modo, los elementos de soporte de sus arcos son pilares rectangulares con columnas adosadas y la forma del alminar fue originalmente circular, aunque se sustituyó por el actual, de base cuadrada, en el siglo XIV. Es característico de esta mezquita la *ziyada* o corredor perimetral que rodea el edificio y lo separa de su contexto urbano.

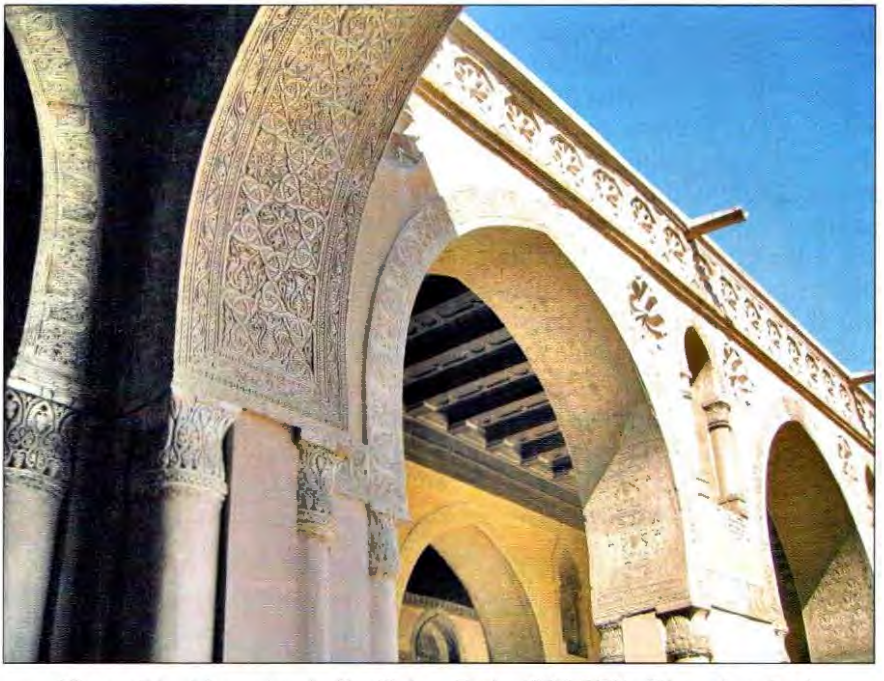

Figura 21. *Mezquita de Ibn Tulun*. Patio (876-879). Dinastía tuluní.

La **decoración arquitectónica** sigue también los modelos impuestos en Samarra, salvo los capiteles de la mezquita tuluní cuyas formas se inspiran en los precedentes faraónicos (figura 21). Se trata de una prueba más de la integración "superadora" de elementos de las culturas anteriores que se establece en la arquitectura y la decoración del momento.

Las **artes suntuarias** manifiestan igualmente una clara influencia abbasí. En este sentido, la **talla de la madera** entronca con las formas abstractas del llamado *estilo C* de Samarra, ya visto. Especialmente importantes fueron las manufacturas **textiles**, sobre todo las telas de lana y lino, que suministraron sus productos a la corte de Bagdad. Estas telas se decoraron con bellas inscripciones en las que se mencionan los centros de producción y con motivos ornamentales simétricos que recuerdan a los de Samarra.

4. El surgimiento del califato Fatimí (siglos X a XI)

4.1. *Introducción histórica: un nuevo califato en el Mediterráneo*

El origen de la dinastía fatimí se sitúa en Ifriqiya zona que, como hemos visto, se encontraba gobernada desde finales del siglo VIII por los aglabíes. A comienzos del siglo X estos últimos atravesaban una fuerte crisis dinástica que fue aprovechada por 'Ubayd Allah al-Mahdi, una especie de "misionero" de creencia *si'í* procedente de Siria, para hacerse con el poder y proclamarse califa. El nombre de la dinastía alude a Fátima, hija de Mahoma y esposa de Alí, primo del Profeta, de quienes se creen descendientes y a los que consideran la única fuente de legitimidad califal puesto que no reconocen como califas legítimos a los miembros de las dinastías Omeya y Abbasí. Tras consolidar su poder en Ifriqiya, donde fundaron sucesivamente dos capitales, Mahdiya y Sabra al-Mansuriya, iniciaron una política expansionista por el norte de África que les llevó, por un lado, a un enfrentamiento con el califato omeya de al-Andalus, y por otro, a la conquista de Egipto. Aquí, el califa al-Mu'izz construyó en 969 una nueva capital para el Estado fatimí, El Cairo (*al-Qahira*), y desde esta sede intentaron la conquista de Siria y Palestina, que se verá frustrada definitivamente por Bizancio. Mientras, el resto de los territorios del norte de África que habían dejado bajo el mandato de la familia beréber de los ziríes, consiguió independizarse.

Desde mediados del siglo XI Egipto vivirá distintas crisis que culminaron con la abolición del califato fatimí en el año 1171 por Salah al-Din (el "Saladino" de las crónicas cristianas), de creencia *sunní*, quien impuso la obediencia nominal a los califas abbasíes.

Con la dinastía fatimí Egipto se convirtió en uno de los principales centros comerciales del Mediterráneo, y gozó de un extraordinario desarrollo cultural y artístico en el que el artesanado jugó un papel muy importante.

4.2. *Urbanismo y arquitectura civil*

Siguiendo la práctica iniciada por la dinastía abbasí, los califas fatimíes fundaron nuevas ciudades como capitales de su nuevo Estado: *Mahdiya* (Túnez) en 912, *Sabra al-Mansuriya* (Túnez, junto a Kairuán) en 945-46 y *El Cairo* (Egipto) en 969. Aunque nuestro conocimiento es aún precario, sabemos que todas ellas fueron perfectamente planificadas y responden a similares principios de ordenación urbana, dotándose en su interior de grandes palacios y jardines separados del resto de la medina. Su forma exterior fue diferente de una ciudad a otra, pues *Sabra al-Mansuriya* presenta una planta circular mientras que en *El Cairo* se impuso la cuadrangular. Según las fuentes, el palacio aunaba la doble función de residencia del califa y los miembros

Figura 22. *Puerta de Bab al-Futuh*. El Cairo (1087-1091). Dinastía fatimí.

destacados de su corte y la de sede de la administración y de los órganos de propaganda religiosa del Estado. El palacio y la mezquita aljama eran el escenario de un complejo ceremonial destinado a exaltar la figura política y, sobre todo, religiosa del califa. Por su parte, en el ámbito de la medina se encontraban los cuarteles del ejército fatimí, junto con la mezquita aljama, los zocos donde se desarrollaban las actividades comerciales y artesanales, y el caserío de la población.

Ninguna estructura arquitectónica se nos ha conservado del palacio fatimí de *El Cairo*, a excepción de un buen número de objetos y piezas suntuarias. En cambio, subsisten algunas de las puertas monumentales de su recinto fortificado, que tiene un trazado cuadrangular. Fue construido inicialmente en adobe y transformado a fines del siglo XI (1087-1091) en otro de piedra tallada, bajo el califato de al-Mustansir. Lo más interesante de sus murallas, que se remataron con almenas semicirculares de tipo abbasí, son estas puertas de ingreso, de las que se nos han conservado tres, siendo la más conocida la de *Bab al-Futuh* (figura 22). Se caracterizan por su monumentalidad y carga decorativa, y se flanquearon con grandes torres de forma circular o cuadrada, siguiendo la tradición romano-bizantina.

4.3. *Arquitectura religiosa y funeraria*

La primera mezquita aljama levantada por los fatimíes fue la de *Mahdiya*, en 916. Aunque se encuentra muy reconstruida, sabemos que siguió el modelo de Kairuán de naves perpendiculares a la *qibla*. De su estructura original se conservan el patio y la puerta monumental de entrada que se asemeja a un arco de triunfo romano. Adopta la forma de una torre saliente, con un gran vano de acceso cobijado con un arco de herradura y decorado con nichos y arcos de ese mismo tipo.

Nada se ha conservado de la mezquita aljama de Sabra al-Mansuriya; en cambio, en El Cairo subsisten varias mezquitas de esta dinastía. La más antigua es la *mezquita de al-Azhar*, construida por el califa al-Mu´izz entre los años 970-972. A pesar de sus intensas reformas y modernas restauraciones, sabemos que tuvo cinco naves paralelas a la *qibla* y una nave central, más ancha y perpendicular a ese muro, que conducía hacia el *mihrab* y en cuyo extremo se situó una cúpula. El conjunto generó una *disposición en T*. En el interior, las columnas y los capiteles se reaprovecharon de edificios anteriores, mientras que en el exterior nada subsiste de este periodo.

Otra de las mezquitas conservadas es la de *al-Hakim* que está situada al exterior de la muralla y es llamada así por el califa que la terminó en 1013. Su portada principal tiene forma de torre proyectada al exterior, similar a la entrada monumental de la mezquita de Mahdiya. Al igual que la mezquita de

al-Azhar, la sala de oración es de cinco naves paralelas a la *qibla*, y una central, perpendicular, que la dotaron de la característica disposición *en T*.

Los *mausoleos* son también característicos de la arquitectura religiosa fatimí. Se trata de pequeñas construcciones de forma cuadrada cubiertas con una cúpula sobre un tambor octogonal. La arqueología ha dejado a la luz la planta de los primeros mausoleos construidos para enterrar a los califas fatimíes en la necrópolis de Fustat, mientras que en alzado se conserva un buen número de estas estructuras en el cementerio de Asuán (figura 23).

Figura 23. *Mausoleos de Asuán*. Dinastía fatimí.

4.4. *Artes suntuarias y otras producciones*

Los califas y las élites administrativas del Estado fatimí fueron grandes demandantes de productos de lujo, lo que convirtió a Egipto en un importante centro productor, favorecido por la reactivación del comercio mediterráneo que tuvo lugar en el siglo X y el control del mismo por parte de los comerciantes fatimíes.

Entre las principales manufacturas destacan las **textiles**, cuya producción estaba sólidamente asentada desde la etapa tuluní. Los tejidos confeccionados en los talleres oficiales (el *tiraz* califal) del delta del Nilo se caracterizan por

su decoración con inscripciones cúficas a nombre del califa y por escenas con motivos figurativos y vegetales. Hay que destacar los sudarios en los que estaban envueltos los cuerpos de los califas fatimíes, conocidos tras la excavación de sus mausoleos en el cementerio real de Fustat.

La talla del **cristal de roca** fue también una producción característica del Estado fatimí. Muchas de estas piezas se utilizaron como recipientes para el *kohl*, y otras, con forma de vasos y jarritas, formaron parte del servicio de mesa. Se decoraron con motivos vegetales o animales (figura 24) y, a veces, con inscripciones a nombre del califa, como el ejemplar conservado en el tesoro de la catedral de San Marcos.

Son relevantes, igualmente, los trabajos de **eboraria** que adquieren diversas formas, como arquetas o marcos, y se decoran con escenas figurativas cortesanas y de caza (figura 25). Las **cerámicas** alcanzaron un gran desarrollo, destacando las que poseen decoración incisa y, sobre todo, las de loza dorada. Estas últimas presentan una interesante decoración figurativa animal, especialmente liebres (figura 26), y humana, en la que se representa usualmente al califa en un ambiente de jardín y con una copa en la mano.

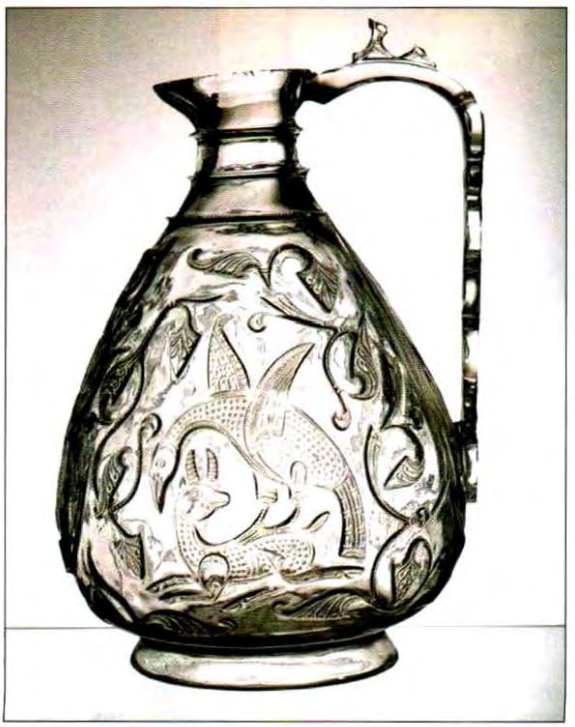

Figura 24. *Jarrita de cristal de roca*. Dinastía fatimí. Museo Victoria & Albert. Londres.

Figura 25. *Marco decorado en marfil* (siglo XI). Dinastía fatimí. Museo de Arte islámico de Berlín.

Figura 26. *Loza dorada* (siglo XI). Dinastía fatimí. Colección Burrell. Museos de Glasgow. Reino Unido.

Las manufacturas de **bronce** fueron objeto de una importante producción, especialmente los elementos de iluminación, como los candiles, pero también otras piezas, como aguamaniles y surtidores, para los que se recurrió a imágenes de grifos, águilas o leones, entre otras. De algunas piezas de bronce de al-Andalus se discute su procedencia o no del área fatimí.

Todos estos productos fueron muy apreciados en otras cortes islámicas del Mediterráneo, como la omeya de al-Andalus, y así lo demuestra su llegada a la Península por diversas vías. Una buena parte de estos objetos, como los textiles (sudarios), los cristales de roca (piezas de ajedrez) o los marfiles terminaron formando parte de los tesoros de las iglesias.

5. La decadencia del califato Abbasí en Oriente (siglo XI)

5.1. *La dinastía selyuquí. Introducción histórica y arquitectura*

La zonas más orientales del mundo musulmán se extendían hasta las amplias estepas de Asia Central y estaban ocupadas por los pueblos turcos. Algunos de estos pueblos fueron desplazándose hacia occidente desde el siglo VIII y fueron reclutados por el ejército abbasí y por la dinastía samaní, que en nombre de esos califas gobernaba la antigua Persia y fue responsable del auge de ciudades como Bujara, Samarcanda y Nisapur. Estos pueblos fueron tomando progresivamente el control oriental del imperio, de la mano de dinastías como los gaznavíes que desde su capital, Gazna, ocuparon la zona del actual Afganistan durante dos siglos. Uno de estos pueblos turcos, los selyuquíes, llamados así por Salyuq, que instauró la dinastía, se había convertido al Islam durante la segunda mitad del siglo X y su expansión hacia occidente culminó con la toma de Bagdad en el año 1055, donde el califa les concederá el título de "sultán", lo que les confería en la práctica el poder efectivo.

Desde Bagdad, los selyuquíes conquistaron Asia Menor, Damasco (1079) y Alepo (1085). El siglo XI supondrá el surgimiento de largas y complejas luchas internas en el seno de la dinastía que se verán agravadas, a finales del mismo, con la aparición de los ejércitos cruzados.

Este periodo se caracteriza por una prolífica actividad constructiva que evidencia, por un lado, una etapa de auge económico, y por otro, el surgimiento de nuevas necesidades sociales que fueron apareciendo al compás del proceso de islamización.

Por lo que se refiere a la **arquitectura religiosa**, las **mezquitas** se caracterizan por la disposición de cuatro *iwanes* abiertos en cada uno de los lados de un patio central, al que se accede lateralmente, y por la combinación *iwan*-bóveda (figura 27). El ejemplo más representativo de este modelo es la *mezquita de Isfahan* que, aunque se encuentra muy transformada por intervenciones posteriores, se configura mediante un patio central con cuatro *iwanes* y una bóveda tras el *iwan* de la *qibla*.

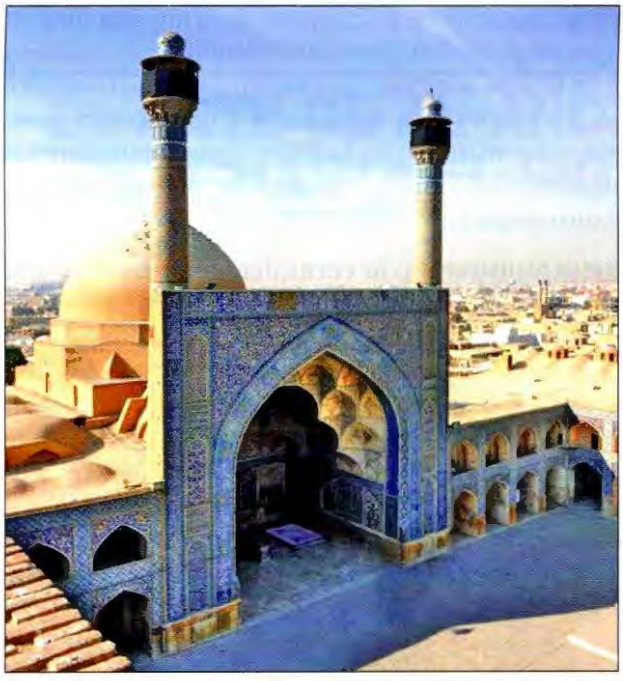

Figura 27. *Mezquita de Isfahan* (fines del siglo XI). Dinastía selyuquí.

A la mezquita se le añadirá en este momento una nueva institución creada por los selyuquíes, la **madrasa**, escuela de educación religiosa *sunní* cuyo objetivo era "la transmisión del conocimiento, la erradicación de las herejías y el renacimiento de la religión", según Nur al-Din. La más famosa del siglo XI fue la de Bagdad, aunque no se conserva, por lo que el mejor ejemplo continua siendo el de Isfahan que adoptará esta configuración en el siglo XII.

Los **alminares** se suelen disponer aislados de las mezquitas y son generalmente de planta circular y construidos con ladrillo. Con este material reciben una rica ornamentación geométrica y epigráfica que es novedosa en este tipo de elementos.

En la arquitectura funeraria deben destacarse los **mausoleos**, construidos también en ladrillo. Estos edificios son de planta circular y se rematan con una cúpula apuntada, en cuyo arranque exterior, en forma de cornisa, se concentra la decoración epigráfica y geométrica.

Una innovación importante en esta arquitectura es la aparición del **pishtaq**. Con este término se designa una portada monumental, de forma rectangular y mayor altura que las construcciones que la rodean, en cuyo centro se abre un *iwan* por el que se accede a un mausoleo, una mezquita o una madrasa (figura 27).

Uno de los edificios más característicos de la arquitectura civil selyuquí es el **caravasar**, que en al-Andalus recibió la denominación de *funduq* (alhóndiga). Se trata de un tipo de albergue para viajeros y comerciantes que se encuentra en las grandes ciudades y en las zonas de rutas comerciales como la de la seda. En general, se construyen en ladrillo y presentan planta cuadrangular a la que se accede a través de una puerta monumental. Se estructuran en torno a un patio con cuatro *iwanes*.

Entre las **artes suntuarias**, la **cerámica** adquiere una gran importancia tanto por las novedades técnicas, derivadas de su intento de imitación de las porcelanas chinas, como por la riqueza de los temas empleados en su decoración, entre los que destacan las formas vegetales estilizadas, los animales y la figura humana, aislada o en grupos. No suelen aparecer inscripciones ni disposiciones geométricas. En este momento se asiste también a una importante producción de cerámica de reflejo metálico. A partir del siglo XII, la cerámica selyuquí se caracterizará por el empleo de la compleja técnica *mina'i*, basada en la aplicación sucesiva de pigmentos y cochuras que permitían al artesano pintar con una gran variedad de colores y, al mismo tiempo, con un control absoluto sobre la pieza.

Bibliografía

BISHEH, G.; ZAYADINE, F.; AL-ASAD, M.; KEHRBERG, I. y TOHME, L.: *Los Omeyas. Los inicios del Arte Islámico*. Serie 'El Arte Islámico en el Mediterráneo'. Ed. Museo Sin Fronteras. Amman, 2001. Consta de una introducción al periodo omeya y un estudio extenso e interesante de sus monumentos más representativos.

BLOOM, J. M.: *Art of the City Victorious. Islamic Art and Architecture in fatimid North Africa and Egypt*. Yale University Press. Bruselas-Viena, 2007. Un trabajo imprescindible para el estudio del periodo fatimí en el que destacan, especialmente, la calidad de su documentación fotográfica y de las piezas seleccionadas.

ETTINGHAUSEN, R. y GRABAR, O.: *Arte y arquitectura del Islam, 650-1250*. Cátedra. Madrid, 1996. Se trata de una obra de obligada consulta en la que se realiza un recorrido exhaustivo por el arte de este periodo en todas sus manifestaciones.

MANZANO MORENO, E.: *Historia de las sociedades musulmanas en la Edad Media*. Síntesis. Madrid, 1992. Una publicación amena y de fácil lectura que permite contextualizar, desde un punto de vista histórico e ideológico, el mundo islámico en la Edad Media.

Tema 6

EL ARTE DE AL-ANDALUS HASTA EL SIGLO XI

Antonio Vallejo Triano

Esquema de contenidos

1. El emirato Omeya de al-Andalus (756-929).
   1.1. Introducción histórica: la difícil construcción de un Estado islámico.
   1.2. Urbanismo.
   1.3. Arquitectura palaciega.
   1.4. Arquitectura religiosa.
   1.5. Arquitectura militar.
   1.6. Decoración arquitectónica.
2. El califato Omeya de al-Andalus (929-1031).
   2.1. Introducción histórica: la consolidación del Estado islámico.
   2.2. Urbanismo.
   2.3. Arquitectura. Características generales.
   2.4. Arquitectura palaciega.
   2.5. Arquitectura religiosa.
   2.6. Arquitectura militar.
   2.7. Decoración arquitectónica.
   2.8. Artes suntuarias y otras producciones.
3. Los reinos de Taifas (siglo XI).
   3.1. Introducción histórica: la fragmentación de al-Andalus.
   3.2. Urbanismo.
   3.3. Arquitectura. Características generales.
   3.4. Arquitectura palaciega.
   3.5. Arquitectura militar.
   3.6. Decoración arquitectónica.
   3.7. Artes suntuarias y otras producciones.

1. El emirato Omeya de al-Andalus (756-929)

1.1. *Introducción histórica: la difícil construcción de un Estado islámico*

La ocupación de la Península Ibérica por las tropas musulmanas de Tariq a partir del 711 introdujo al territorio hispano en el marco histórico y social de las sociedades islámicas medievales. Mediante una hábil combinación de hechos militares y pactos con los poderes locales (la Iglesia y los miembros de la aristocracia visigoda) que implicará el mantenimiento de sus propiedades, los musulmanes ocuparon la Península convirtiéndola en una provincia más del califato omeya de Damasco con el nombre de al-Andalus. La capital se establecerá en Córdoba y ahí permanecerá hasta la constitución de los reinos de Taifas, momento en el que cada uno de ellos tendrá su propia capital.

A partir del 756, y hasta el año 1031, la dinastía omeya se establecerá en al-Andalus tras su derrocamiento en Oriente y la llegada a la Península de Abd al-Rahman I, *el Emigrado*, quien gobernará este territorio bajo la forma de un emirato independiente del califato abbasí. En esos momentos, la sociedad andalusí se compone de un complejo mosaico poblacional formado por familias árabes, tribus beréberes y población indígena, una parte de la cual conservará su religión cristiana anterior, los llamados mozárabes, y otros, conocidos como muladíes, adoptarán la nueva religión islámica. Sobre esta población se implantará una incipiente organización territorial y administrativa de raíz siria que será modificada por Abd al-Rahman II en la primera mitad del siglo IX. Con este emir se produce lo que se ha dado en llamar una "orientalización" del Estado, esto es, la introducción en la capital cordobesa de normas sociales y de gobierno (desde la vestimenta y el servicio de mesa hasta la aparición de departamentos especializados) procedentes de la corte abbasí de Bagdad, cuyo prestigio estaba bien asentado en todo el Mediterráneo. En su conjunto, la implantación de estos cambios va a significar la modernización de las estructuras administrativas y fiscales, lo que conllevará un aumento de los impuestos basados en el derecho islámico.

Los intentos por imponer esta nueva forma de Estado en todo el territorio van a provocar la rebelión generalizada de los distintos grupos componentes de esa sociedad. Este proceso se conoce como 1ª *fitna* (guerra civil) y supuso un debilitamiento general de la autoridad del emir cuyo poder, en los últimos años del siglo IX, quedó reducido a poco más que la capital cordobesa. La situación cambiará radicalmente con Abd al-Rahman III quien llevó a cabo la reunificación de al-Andalus, tras someter a los territorios en rebeldía, y con el que se asiste al triunfo de la llamada islamización social.

1.2. *Urbanismo*

Como con la dinastía omeya de Oriente, el modelo fue la ocupación de las ciudades preexistentes, mediante el pacto con la Iglesia, y el mantenimiento de la población en los centros urbanos. Las primeras transformaciones consistieron en lo que se ha dado en llamar la islamización de la fábrica de la ciudad mediante la construcción de mezquitas y otras instalaciones asociadas, como los baños.

Las primeras ciudades de fundación islámica se crean en el siglo IX por Abd al-Rahman II: Jaén, Murcia, Badajoz, Úbeda... y en algunos casos tienen la función de controlar a las ciudades preexistentes en cuya proximidad se sitúan. Este es el caso de Badajoz, construida para contrarrestar a Mérida que constituía un centro rebelde a la autoridad omeya. En todas esas ciudades, los dos elementos fundamentales son la mezquita aljama y el palacio del gobernador.

Córdoba, la capital, muestra el mayor desarrollo urbanístico de al-Andalus a lo largo de todo el periodo. Ahí surgió también a fines del siglo VIII el primer arrabal propiamente islámico, el de *Saqunda*, que tras la revuelta de su población fue arrasado por orden del emir al-Hakam I en 821. Este arrabal muestra ya, aunque embrionarios, algunos rasgos típicos de la vivienda andalusí, concebida como expresión de la hegemonía de lo privado. Entre estos rasgos, que son comunes a las viviendas de otros territorios islámicos, destacan la ausencia de vanos al exterior, el papel del patio como pieza estructural de la casa y organizador de las restantes estancias, la presencia de la letrina y la introducción de la teja curva para las cubiertas.

1.3. *Arquitectura palaciega*

No tenemos evidencia material de los primeros palacios andalusíes, tan sólo referencias literarias. Entre ellas destacan las que mencionan a la *almunia al-Rusafa*, construida por Abd al-Rahman I en las afueras de Córdoba, y llamada así en recuerdo del palacio omeya de Oriente del mismo nombre, erigido por su abuelo el califa Hisam. Se utilizó como residencia emiral y sede del gobierno, y su emplazamiento se quiere identificar con unas estructuras, aún sin excavar, que han puesto de relieve recientes prospecciones geofísicas. Con *al-Rusafa* se introduce en al-Andalus un modelo de palacio suburbano llamado "almunia", propio de los emires y califas y de las élites del Estado, que se caracteriza por asociar construcciones palaciegas con grandes jardines, tierras de labor agrícola e importantes obras de infraestructura hidráulica.

Sólo a fines del siglo VIII Abd al-Rahman I construyó en Córdoba un *alcázar*, en la vieja sede de poder visigoda, y junto a él levantó la mezquita aljama

en 786. Esta doble edificación responde al modelo de relación palacio-mezquita que había caracterizado el urbanismo omeya en Oriente y venía a materializar perfectamente la unidad del Estado y la religión. Situado en el ángulo suroccidental de la medina, este alcázar fue la residencia del soberano y la sede del poder durante el emirato; experimentó diversas ampliaciones a lo largo de los siglos IX y X hasta la construcción de la ciudad de Madinat al-Zahra, que se convertirá en el nuevo centro del gobierno omeya.

Aunque no hay constancia material de los primeros palacios andalusíes en Córdoba conocemos algunas residencias nobles en Mérida en el siglo IX, de las que se discute su pertenencia a las élites omeyas o a la aristocracia mozárabe heredera de la visigoda. Se trata de edificios de grandes dimensiones, con plantas muy heterogéneas, caracterizadas por amplios salones y espacios jerarquizados. Sus fábricas utilizan técnicas romanas y tardoantiguas y algunos poseen dobles plantas.

1.4. *Arquitectura religiosa*

La *mezquita aljama de Córdoba* fue construida en el año 786 sobre el solar de la antigua basílica visigoda de San Vicente, que fue comprada a los cristianos y demolida para este fin. Con anterioridad, las fuentes nos dicen que, al igual que sucedió en Oriente en la *mezquita de Damasco*, los musulmanes compartieron el rezo con los cristianos en dicha basílica. En realidad la extensión del complejo episcopal de *San Vicente*, formado por varias edificaciones, permite pensar que fue en una de ellas donde pudo efectuarse el rezo musulmán, sin necesidad de tener que compartir concretamente la basílica.

La construcción de la mezquita se debe al emir Abd al-Rahman I. Su planta dibuja un cuadrado que reserva la mitad de su superficie para patio y la otra mitad a sala de oración (figura 28). Abd al-Rahman siguió el modelo basilical sirio de la *mezquita al-Aqsa* de Jerusalén: once naves perpendiculares al muro de *qibla*, siendo la central más ancha. Las naves están separadas por arquerías de dos niveles de arcos, como la mezquita de Damasco, siendo de herradura los inferiores y de medio punto los superiores. Se construyen mediante la alternancia de dovelas de piedra y otras de ladrillo, lo que dotó al edificio de una singular y característica bicromía, blanca y roja. Los arcos se reforzaron con unas pilastras adosadas que arrancan de modillones de rollos, a modo de ménsulas, por encima del cimacio. En la parte superior, las arquerías hacen las veces de auténticos acueductos, pues recogen el agua de lluvia de las cubiertas y la transportan, mediante canales, al exterior del edificio o al patio. Los arcos apoyan sobre elementos de soporte (cimacios, capiteles, fustes y basas) que son todos reutilizados, procedentes del expolio de edificios anteriores, clásicos, tardoantiguos y visigodos.

En el exterior, la mezquita fundacional dispuso de varias puertas, de contrafuertes rectangulares regularmente espaciados (siendo mayores los de los ángulos), y de remate, un cuerpo de almenas decorativas de forma troncopiramidal escalonada, de tradición siria.

Especial importancia reviste su construcción en sillería de piedra, porque implica la recuperación del uso de la cantería, prácticamente desaparecida en época tardoantigua, y de lo que se ha dado en llamar el ciclo productivo de la piedra: un proceso complejo que incluía el conocimiento de las canteras, la puesta en marcha de los procedimientos extractivos, el trabajo de labra y la colocación en obra. La sillería llegará a ser una de las señas de identidad de las edificaciones promovidas por el Estado y alcanzó su total desarrollo con el califato y la construcción de Madinat al-Zahra.

Desde este momento, el edificio se convirtió en la mezquita de la dinastía, donde distintos emires y califas realizaron obras y ampliaciones que no modificaron el sentido inicial del oratorio (figura 28). Su hijo Hisam I añadió el alminar, de planta cuadrada y proyectado al exterior del patio. Según las fuen-

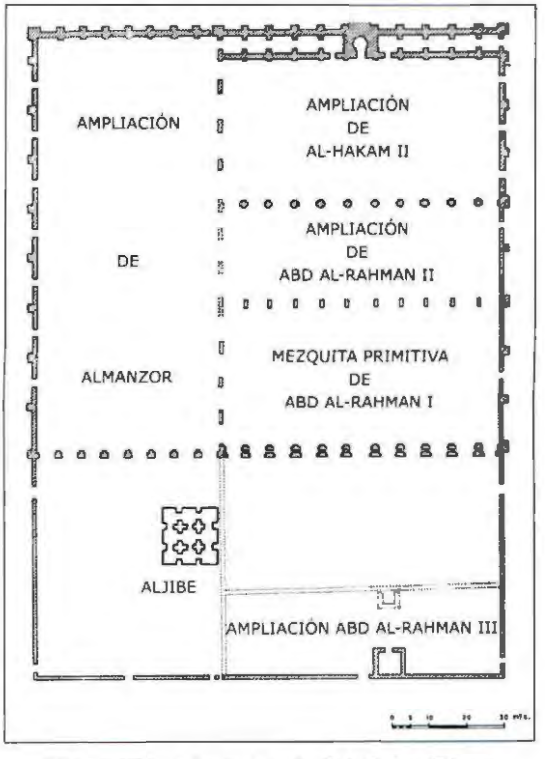

Figura 28. *Mezquita de Córdoba*. Plano de F. Hernández con indicación de fases.

tes, este emir construyó también unas galerías para el rezo de las mujeres y un espacio para las abluciones o *mida´a* en dicho patio.

Durante el emirato la ampliación más importante fue la de Abd al-Rahman II, que vino motivada por un crecimiento de la población y un momento de prosperidad y desarrollo económico. El emir agrandó la sala de oración en ocho tramos en dirección al río, manteniendo la misma estructura y disposición anterior. Las obras se terminaron en el año 848 y como novedad hay que señalar la aparición de los primeros capiteles islámicos labrados *ex profeso* para el oratorio, que se inspiran en los modelos corintios romanos, no en los inmediatos anteriores visigodos.

A su sucesor, el emir Muhammad I, se deben las obras de reforma de la llamada *puerta de los Visires* o *de San Esteban*, ya existente en la mezquita fundacional (figura 29). Con esta intervención quedó establecido *grosso modo* el modelo de puerta exterior que será característico de este santuario, y se introdujo por primera vez, y así pasó a las restantes puertas, la epigrafía como elemento decorativo, con un texto propiciatorio a favor del soberano ordenante de la obra, Muhammad. La inscripción recoge también el nombre del responsable político de su ejecución, Masrur, y la fecha de su finalización, 855-856. A

Figura 29. *Mezquita de Córdoba*. Puerta de los Visires o de San Esteban.

este emir se atribuye igualmente la realización de la *maqsura*, concebida como un espacio reservado para la oración del gobernante, frente al *mihrab*.

Las intervenciones emirales concluyen con la construcción del *sabat* por el emir Abd Allah, esto es, un pasadizo de comunicación entre el alcázar omeya y la mezquita por el que el soberano accedía directamente a la *maqsura*.

Otras mezquitas importantes construidas durante el emirato fueron la *mezquita aljama de Sevilla* y la de *Almonaster la Real*, en Huelva. La primera, de once naves, fue mandada erigir por el *cadi* (juez) Ibn Addabas, a quien debe su nombre, a partir del año 829 y se conserva en la actual *iglesia del Salvador*. La segunda subsiste prácticamente completa, aunque transformada en iglesia. Posee cinco naves perpendiculares a la *qibla*, con soportes de elementos reaprovechados, romanos y visigodos.

1.5. *Arquitectura militar*

Lo que caracteriza a todas las construcciones del emirato, es el empleo de piedra reutilizada de edificios anteriores. Durante este periodo el poder central

Figura 30. *Alcazaba de Mérida.*

realizó obras de amurallamiento en diversas ciudades de al-Andalus. Los tramos emirales se reconocen en centros como Sevilla y Trujillo y se identifican, justamente, por esa reutilización.

Junto a estas obras, el Estado construyó también algunas fortificaciones urbanas de las cuales la más importante y representativa es la *alcazaba de Mérida* (figura 30). Fue mandada levantar por el emir Abd al-Rahman II en el año 835, tal como acredita su inscripción fundacional, como sede del gobernador omeya y para la vigilancia de la población emeritense, hostil al emir cordobés, y el control del puente. La alcazaba sigue modelos bizantinos. Su planta es rectangular y dispone de torres cuadrangulares en los lados, siendo mayores las de los ángulos. Toda la construcción se realizó con sillares reutilizados provenientes, probablemente, de la vieja muralla romano-visigoda que el propio emir ordenó desmontar. En su interior destaca un aljibe monumental, dotado de profundas escaleras y cuya puerta de acceso se decoró con pilastras visigodas provenientes de edificios de ese periodo.

1.6. *Decoración arquitectónica*

Lo que conocemos de la decoración arquitectónica emiral está basado casi exclusivamente en la *mezquita de Córdoba*. Como ya mencionamos, cabe destacar la reutilización de los elementos de soporte (cimacios, capiteles, fustes y basas) tanto en la fase fundacional como en la ampliación de Abd al-Rahman II. Ambas ofrecen el mayor repertorio de capiteles clásicos, tardoantiguos y visigodos, especialmente corintios, que se encuentran reunidos en un edificio en la Península Ibérica. En la ampliación del siglo IX, no obstante, se labraron los primeros capiteles islámicos realizados *ex novo* para este edificio que siguen mayoritariamente los modelos romanos, aunque con influencias visigodas, tanto en los tipos adoptados como en la técnica de la talla. Destaca su ubicación en puntos clave de la sala de oración, donde subrayan el eje de la *qibla* y el último tramo de la nave central.

En cuanto a la decoración arquitectónica mural, el primer y casi único testimonio corresponde a la *puerta de los Visires* o *de San Esteban* (figura 29). Muestra dos intervenciones, la fundacional de Abd al-Rahman I y otra de Muhammad I, que han dejado definidas de manera general el modelo que servirá de base para las restantes puertas del edificio. La de Abd al-Rahman I dejó diseñada la organización tripartita de la puerta, con un vano central adintelado y cobijado por un arco de herradura estrictamente ornamental, y dos espacios laterales que presentan dos niveles decorativos. En el inferior se identifican dos grandes modillones de rollos que sirven de base a unos sillares de forma escalonada y otros rehundidos, todos ellos labrados con decoración vegetal en los propios sillares (lo que ha provocado su deterioro), mientras que en el nivel superior se dispusieron dos vanos, a modo de ventanas, enmarcados por arcos

decorativos y cerrados por una celosía de diseño geométrico. Un friso de tres arquillos ciegos de herradura, separados por tableros con decoración vegetal, se sitúa sobre el vano central y remata en un pequeño tejaroz sobre modillones de rollos y coronado por almenas.

Este vano fue completamente reformado en época de Muhammad, y en él se introdujo por primera vez la decoración labrada en una piedra superpuesta a la constructiva. Además de ésta, sus principales aportaciones al arte posterior son el alfiz, las cenefas de enmarque del arco y de los elementos que lo acompañan, la alternancia de dovelas decoradas con ataurique y dovelas lisas, y la ornamentación epigráfica. Los motivos decorativos vegetales responden a una flora convencional, formada por palmetas y otras hojas y frutos, que va a ser la prototípica del arte andalusí hasta la introducción de nuevos elementos orientales en Madinat al-Zahra.

2. El califato Omeya de al-Andalus (929-1031)

2.1. *Introducción histórica: la consolidación del Estado islámico*

Con el acceso al poder de Abd al-Rahman III se producirán dos hechos muy importantes. Por un lado, el restablecimiento de la autoridad del Estado en todo el territorio de al-Andalus, tras someter a los rebeldes en distintas campañas militares que se realizarán con una relativa facilidad y rapidez, lo que implica que la población había aceptado los principios y normas de la sociedad islámica, es decir, que había culminado la islamización social. Y por otro lado, su autoproclamación como califa en el año 929, legitimándose para ello en su descendencia directa de los califas omeyas de Oriente. Esta decisión iba destinada a luchar en pie de igualdad contra la dinastía fatimí, de orientación *si'i* frente a la *sunní* de los omeyas, cuyos dirigentes se habían proclamado califas unos años antes y en su expansión por el norte de África amenazaban intereses económicos omeyas en ese territorio. Desde el primer momento Abd al-Rahman adoptó todas las prerrogativas califales, desde la acuñación de moneda en oro hasta la construcción de una nueva ciudad capital, Madinat al-Zahra, siguiendo la concepción oriental del califa como fundador de ciudades.

Con la implantación de una administración eficaz que garantizaba una importante recaudación de impuestos, los recursos del Tesoro aumentaron de manera considerable, produciéndose un extraordinario crecimiento económico que repercutió en todos los órdenes. Desde el punto de vista artístico y cultural, el califato supuso una etapa de esplendor en la que el Estado se convirtió en un activo mecenas que atrajo a un buen número de artesanos, literatos, juristas y científicos de distintos lugares del mundo islámico.

Tras los brillantes reinados de Abd al-Rahman III y al-Hakam II, el hijo de éste, Hisam II, accedió al poder con solo once años por lo que se convirtió en un califa meramente nominal mientras el gobierno efectivo quedaba en manos del *hayib* Almanzor. Tras su muerte y la de su primogénito Abd al-Malik, su segundo hijo Abd al-Rahman *Sanchuelo* logró de Hisam ser reconocido como su sucesor. Este hecho, que rompía la cadena dinástica del califato, desencadenará el inicio de un periodo turbulento entre los años 1009-1013, denominado 2ª *fitna* (guerra civil), en el que fueron nombrados y depuestos sucesivos califas y pretendientes que se disputarán el poder y cuyo efecto inmediato fue la disgregación de al-Andalus y su fragmentación en distintos territorios que se conocen como reinos de Taifas. El califato omeya quedó finalmente abolido en el año 1031, no así la institución califal que pervivirá en algunos de esos reinos.

2.2. *Urbanismo*

Durante el califato se realizó un programa urbanístico sin precedentes cuyo principal exponente fue la construcción de una nueva ciudad capital, *Madinat*

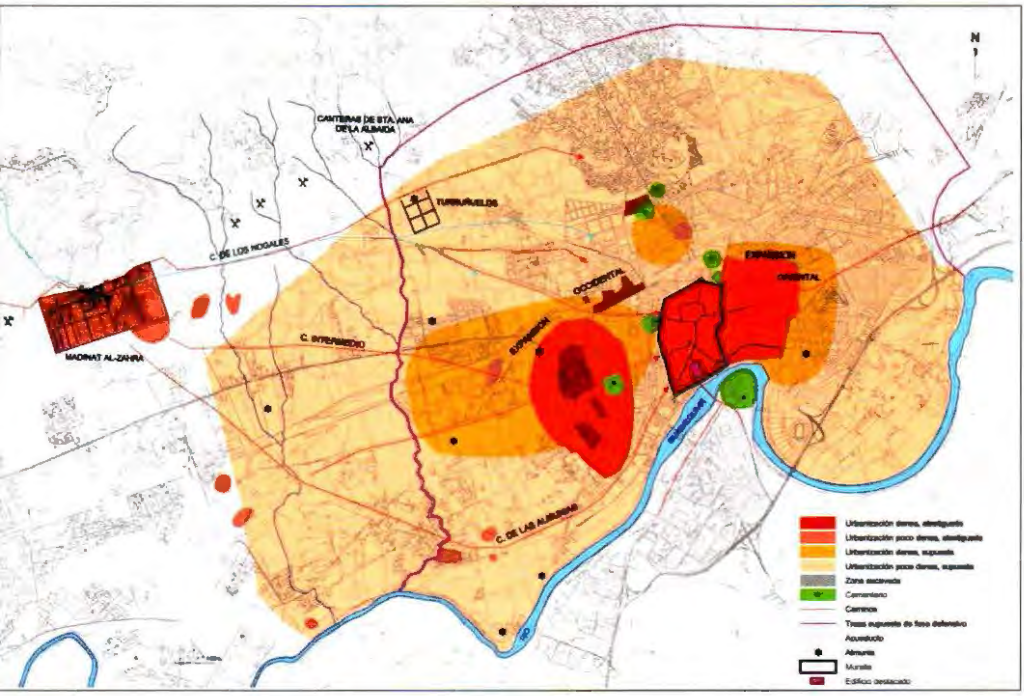

Figura 31. Plano de relación entre Córdoba y Madinat al-Zahra a mediados del siglo X.

al-Zahra (la ciudad brillante). Situada al oeste de Córdoba, a tan sólo 8 km de su recinto amurallado (figura 31), la ciudad generó un conjunto de infraestructuras para su abastecimiento de agua y para su relación con la antigua urbe, entre las que destacan el *puente-acueducto de Valdepuentes*, y algunos caminos y puentes como el de los *Nogales*. Todas estas obras muestran los caracteres propios de la arquitectura califal, así como un cuidadoso tratamiento decorativo.

Madinat al-Zahra se convirtió, además, en el principal foco de atracción de la creciente expansión urbana de Córdoba, que fue motivada por un espectacular aumento de su población en el siglo X, procedente de migraciones de corto radio. Esta expansión se materializó con la construcción de nuevos arrabales (figura 32), la mayoría de los cuales muestra un grado importante de planificación que se manifiesta en la regularidad de su trazado y de las parcelas edificadas, la jerarquía de su red viaria (desde amplias calles hasta adarves) y la existencia de sistemas de saneamiento y expulsión de aguas residuales de carácter comunitario.

A este panorama urbano se unió a partir del año 979 una nueva ciudad, *Madinat al-Zahira* (la ciudad brillantísima), construida por Almanzor al este de Córdoba y cuyo emplazamiento exacto aún no ha sido localizado. La conjunción de estas tres ciudades, Madinat al-Zahra, Córdoba y Madinat al-Zahira, dio lugar a la mayor conurbación de todo el Occidente islámico, comparable sólo a los desarrollos de algunas ciudades orientales como Bagdad.

Figura 32. Arrabal en la zona occidental de Córdoba. Urbanismo califal.

Durante este periodo se fundaron también otras ciudades y se ampliaron las ya existentes. Cabe destacar la fundación de la ciudad de Almería por Abd al-Rahman III en el año 955 que se convirtió a lo largo del siglo X en la sede de la flota califal y el puerto más importante de al-Andalus, estableciendo importantes vínculos comerciales con el Mediterráneo oriental y el norte de África.

2.3. *Arquitectura. Características generales*

Tanto Abd al-Rahman III como al-Hakam II inspiraron un gran programa ideológico-constructivo, ligado a la instauración del califato omeya, en el que la arquitectura y las formas decorativas jugaron un papel fundamental.

Los rasgos más característicos de esa arquitectura son, por un lado, la utilización de la sillería como exclusivo material constructivo en las obras estatales, y por otro, la homogeneización de los procesos y de las técnicas constructivas, basadas en la disposición a soga y tizón de esa sillería. Ambos hechos, junto con la proximidad de las canteras y la existencia de una mano de obra abundante y especializada en los diversos oficios constructivos, explican la extraordinaria rapidez de las obras que se documenta en este periodo, especialmente en la capital.

2.4. *Arquitectura palaciega*

El principal exponente de la arquitectura palaciega es *Madinat al-Zahra*, concebida como la expresión urbana y arquitectónica del Estado califal. Fue fundada en el año 936 o 940, según las fuentes escritas, siguiendo la práctica iniciada por los abbasíes de construir grandes ciudades planificadas como capitales de sus Estados. En este sentido, *Madinat al-Zahra* se convirtió en la nueva capital de al-Andalus, papel que compartió con Córdoba. Se abandonó entre los años 1010-1013, con motivo de las luchas civiles que provocaron el desmoronamiento del Estado califal.

Las fuentes nos hablan de los extraordinarios recursos económicos que consumió su construcción, así como de la participación de una ingente mano de obra entre la que cuentan artesanos y especialistas provenientes de distintos lugares del orbe islámico.

El concepto de la ciudad es oriental, tanto por sus dimensiones monumentales (un rectángulo de 1515 x 745 metros) como por la precisión de su trazado geométrico y por poseer un palacio de una extensión descomunal, calculada en 19 ha de las que sólo se han excavado unas 10 ha. Su emplazamiento en una posición de media ladera obligó a construir la ciudad en terrazas escalonadas (figura 33), distinguiendo básicamente *tres grandes niveles*: el superior

corresponde a las grandes residencias y los edificios administrativos, el intermedio a los amplios jardines y los espacios de representación califal, y el inferior a la medina propiamente dicha. Los dos primeros pertenecen al palacio (alcázar: *al-qasr*), y en él se encuentran las residencias privadas del califa, del príncipe heredero y de algunos altos funcionarios, como el "primer ministro", junto con los órganos de la administración, mientras que en la medina se localizan, entre otras edificaciones, la mezquita aljama, las casas de la población común, los zocos y los talleres reales de la *Dar al-Sina'a* (Casa de los Oficios), que son las manufacturas del Estado. La parte central de la medina no llegó a construirse y se destinó, probablemente, a un uso agrícola y de ocio.

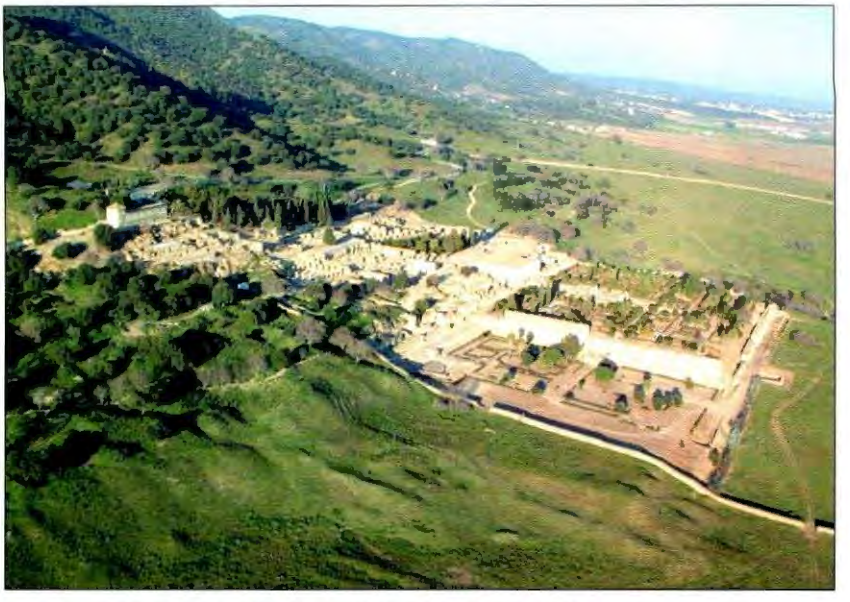

Figura 33. *Madinat al-Zahra*. Disposición en terrazas.

El palacio ha sido objeto de importantes transformaciones tras su construcción inicial, de manera que podemos hablar de una fase fundacional y otra, posterior, de reforma. Hay que resaltar la riqueza y la variedad de sus edificaciones (residenciales, administrativas, de servicio, etc.), su elaborado sistema de abastecimiento de agua y de saneamiento y, sobre todo, sus edificios de recepción califal, asociados, como en la arquitectura abbasí, a amplios jardines y albercas. Destaca el *salón de Abd al-Rahman III*, conocido también como *salón Rico* por la fastuosidad de su programa decorativo (figura 34). Fue construido por ese califa entre los años 953-957 y utilizado también por su hijo al-Hakam (961-976) como el escenario donde se celebraron todas las ceremonias de recepción de embajadas durante esos años. Su planta es de tipo basilical, que fue el

modelo adoptado por el califato para los edificios de representación política. Entre otras aportaciones decorativas de gran trascendencia, cabe destacar que en este edificio el *arco de herradura* adquirió su definitiva configuración, caracterizada por su construcción enjarjada, el despiece de las dovelas a la línea de impostas, en lugar de hacerlo al centro (como los arcos emirales), y el descentramiento entre las líneas de trasdós e intradós.

Figura 34. *Madinat al-Zahra*. Salón de Abd al-Rahman III (953-957).

Algunas de las novedades introducidas en los edificios de *Madinat al-Zahra* pasaron a la posterior arquitectura palaciega andalusí. Este es el caso de la *vivienda de la Alberca*, cuya organización con pórticos y salas en los lados cortos de un patio con jardín y alberca constituirá el modelo de la arquitectura de época taifa.

Otras construcciones palaciegas son las **almunias**. La mejor conocida es la llamada *almunia al-Rummaniyya*, situada al oeste de la ciudad califal y construida en sillería. Posee tres grandes terrazas de cultivo irrigadas por una alberca de grandes proporciones. La zona palaciega, hoy oculta, reproduce la estructura arquitectónica de la residencia privada de Abd al-Rahman III en *Madinat al-Zahra*, una prueba clara de la fascinación ejercida por los modelos califales –y su imitación– entre las élites del Estado.

2.5. *Arquitectura religiosa*

Las intervenciones realizadas en la mezquita de Córdoba durante el califato dotaron al edificio del tamaño actual y de una suntuosidad no conocida hasta ese momento. Las dos primeras, de Abd al-Rahman III y al-Hakam II (figura 28), son fases de un mismo proyecto unitario, por lo que deben considerarse como complementarias.

La intervención de Abd al-Rahman III se centró en la *ampliación del patio*, al que dotó de galerías en sus tres lados, y la *construcción de un alminar* de tal monumentalidad que serviría de referente, dos siglos después, para los grandes alminares almohades de la *Kutubía* de Marrakech, la *mezquita de Hassan* en Rabat y la *Giralda de Sevilla*. De base cuadrada y una altura calculada de unos 30 metros hasta la terraza a la que accedía el almuédano (o muecín), dispuso de dos cuerpos superpuestos y decrecientes, y de dos escaleras independientes. Fue construido entre los años 951 y 952. Con posterioridad a estas actuaciones el califa reforzó las arquerías de la sala de oración, construyendo en el patio un grueso muro para contrarrestar sus empujes.

Unos años más tarde, su hijo al-Hakam amplió la sala de oraciones hacia el sur, con una intervención de una extraordinaria relevancia tanto en lo arquitectónico como en lo decorativo. De esta ampliación hay que destacar varias aportaciones principales entre las que cuenta la introducción del modelo de *planta en T*, cuya forma se genera con la construcción de una nave transversal paralela a la *qibla* y con la nave central, más ancha. Siguiendo este modelo, a la nave central se la dotó de dos bóvedas con lucernarios, una al inicio de la ampliación, en la llamada *capilla de Villaviciosa*, y otra al final de la nave, junto al *mihrab*. Flanqueando esta última se levantaron otras dos bóvedas que conformaron el ámbito de la *maqsura* en las tres naves centrales del oratorio.

Todas estas *bóvedas* son de nervios entrecruzados aunque presentan formas diferentes, tanto por el espacio que cubren, rectangular en el caso de *Villaviciosa* y cuadrado en las restantes, como por la singularidad de la que se sitúa en el tramo central de la *maqsura*. Ésta se alza sobre un octógono generado a partir de cuatro arcos de lóbulos, situados en las esquinas, que conforman las trompas y cuyo interior se decora con gallones. De cada uno de los ocho ángulos parten dos nervios apoyados en pequeñas columnas que delimitan un nuevo espacio octogonal en el centro, cubierto con una bóveda gallonada. Todo el alzado se decoró con mosaico, mientras que en las restantes bóvedas los plementos presentan figuras geométricas de diverso tipo. Estas bóvedas de nervios califales constituyen uno de los elementos más singulares de la arquitectura andalusí.

Las fachadas de *arcos entrecruzados* características de esta fase, y sobre las que descansan las bóvedas, no sólo cumplen una función decorativa y espacial,

al crear una perspectiva ampliada en esos puntos, sino también estructural, de arriostramiento de las mismas (figura 35). En rigor, constituyen un desarrollo del sistema de los dos niveles de arcos de la mezquita donde estos han modificado su forma, pasando a ser de herradura los superiores y lobulados los inferiores, y donde aparecen arcos complementarios de lóbulos entre los dos niveles, con diversas soluciones de entrecruzamiento, que refuerzan el sistema y lo enriquecen en sus formas. Los muros-celosía así creados se decoraron con una rica ornamentación vegetal en yeso. Tanto las bóvedas de nervios como estas fachadas de arcos entrecruzados se introducen por primera vez en al-Andalus en ese momento.

Figura 35. *Mezquita de Córdoba.* Arcos entrecruzados de la ampliación de al-Hakam II.

El *mihrab* es el elemento cumbre de la ampliación (figura 3). Destaca el arco de herradura, que se encuentra enmarcado por un alfiz de grandes proporciones en cuyo interior se desarrollan dos de las inscripciones más importantes del edificio. El conjunto se remató con un friso de arquillos ciegos de tres lóbulos. Su programa decorativo comprende tableros de mármol de tema vegetal en el zócalo y una rica decoración de mosaico en el resto del alzado El *mihrab*

adquiere la forma de una pequeña habitación, de planta octogonal, cubierta con una gran venera y decorada con arquillos ciegos y una cornisa que reproduce modelos romanos. En el vano de ingreso se dispusieron dos parejas de capiteles, columnas y basas procedentes del viejo *mihrab* de Abd al-Rahman II, un testimonio claro de continuidad dinástica omeya. A ambos lados del *mihrab* se situaron otras dos estancias, una para guardar el tesoro (y el *minbar*) y otra para acceder a un nuevo pasadizo (*sabat*) por el que el califa penetraba en el oratorio desde el alcázar frontero.

La intervención de Almanzor entre los años 987 y 988 consistió en añadir ocho naves más a lo largo de todo el costado oriental de la sala de oración y ampliar el patio en la misma dirección (figura 28). Esta intervención mantuvo inalterados el *mihrab* y la disposición de las ampliaciones anteriores, por lo que ha sido valorada como un acto de sumisión a la dinastía omeya. Almanzor dotó también a la mezquita aljama de un pabellón para las abluciones junto al costado oriental, que ha sido recientemente excavado.

Entre **otros edificios religiosos** del califato destaca por su singularidad la mezquita llamada del *Cristo de la Luz* o de *Bab al-Mardum* en Toledo, edificada por un particular en el año 999 (figura 36). Se trata de un pequeño oratorio construido con ladrillo y mampostería encintada con ladrillo, aparejo este de gran trascendencia en la posterior arquitectura mudéjar.

Figura 36. *Mezquita del Cristo de la Luz*. Fachada (999).

Es de planta cuadrada y se divide en nueve tramos separados por arcos de herradura que apean en cuatro soportes centrales, con columnas y capiteles visigodos reutilizados. Estos tramos se cubren con bóvedas de crucería califal, de distinto tipo, que se inspiran en las de la mezquita de Córdoba y vienen a enfatizar la *planta en T* característica de las mezquitas occidentales. La fachada principal presenta un primer cuerpo de tres arcos de distinta morfología, de los cuales el central está rehecho. Sobre ellos se dispone un friso de arcos ciegos de herradura entrecruzados, y sobre éste, otro de rombos al que se superpone la inscripción fundacional, realizada también en ladrillo (figura 36). La fachada noroeste muestra tres arcos de herradura cobijados por otros tantos de medio punto ciegos, por encima de los cuales corre un friso de arquillos de herradura que quedan enmarcados por otros de tres lóbulos. Esta duplicación de arcos se convertirá en un elemento característico del arte mudéjar.

2.6. *Arquitectura militar*

Las construcciones militares realizadas por el Estado omeya durante el califato atendieron principalmente a un doble objetivo. Por un lado, la *defensa del litoral andalusí* frente a las amenazas exteriores, especialmente de los navíos fatimíes, y por otro, la *fortificación del área del Estrecho*, motivada por el conflicto abierto con esa misma dinastía. En el primer caso destaca el amurallamiento de Almería, Algeciras y Tortosa, ciudades a las que se dotó de mezquita aljama y atarazanas para la construcción de buques. En Almería, además, se construyó en el año 955 una alcazaba como sede del gobernador y refugio de la población. En cuanto a la defensa de las costas del Estrecho, ésta se garantizó con la construcción de murallas en Ceuta, Tánger, Estepona, Marbella y la edificación del *castillo de Tarifa*. Salvo Almería, cuya fortificación urbana y alcazaba se realizaron parcialmente con hormigón de cal, las restantes obras promovidas por el Estado muestran una gran homogeneidad constructiva (con el empleo de sillares de piedra aparejada a soga y tizón) garantizada, en algunos casos, con el envío de cuadrillas de operarios cordobeses para su edificación. La defensa del litoral se aseguró también con la construcción de *ribat*/s, de los cuales el único excavado es el *ribat de Guardamar de Segura* (Alicante), donde se identifican una mezquita de dos naves y al menos 21 pequeños oratorios.

Otras fortificaciones importantes, relacionadas con la defensa de la frontera norte de al-Andalus, fueron la *alcazaba de Talavera* (Toledo) y el *castillo de Gormaz* (Soria). De este último destaca su portada de ingreso a través de un monumental arco de herradura con alfiz, que sigue los principios compositivos y decorativos de los arcos palaciegos (figura 37).

Figura 37. *Castillo de Gormaz*. Portada de acceso (965).

2.7. *Decoración arquitectónica*

La decoración arquitectónica aplicada constituye uno de los rasgos más sobresalientes del califato omeya de al-Andalus. Estos programas decorativos cumplían funciones de propaganda política y de legitimación de la figura del califa, de manera que fueron concebidos en los círculos próximos al soberano y se ejecutaron *in situ* o en los talleres estatales de la *Dar al-Sina'a*.

El modelo arquitectónico basilical, característico de los edificios religiosos y los de representación política, hizo que se multiplicaran los elementos de soporte columnarios. Los *capiteles* adoptan los órdenes compuesto y corintio y adquieren ahora su conformación más clásica basada en la proporción cúbi-

ca del bloque, la forma cilíndrica del cesto y la labra profunda de las hojas de acanto mediante el uso del trépano (figura 38). Junto a estos capiteles se definió uno nuevo, de hojas lisas, que será el característico de las ampliaciones califales de la mezquita de Córdoba. Los fustes y las basas se labraron también en esos momentos, salvo en las ampliaciones califales de la mezquita que carecen de estas últimas piezas. Con estos elementos se produce una interesante combinación de color en la arquitectura califal, pues alternan los fustes rojos con capiteles compuestos, y los negros con capiteles corintios.

Figura 38. *Capiteles compuesto y corintio pertenecientes al salón de Abd al-Rahman III* (955-956) (Museo de Madinat al-Zahra).

Las *técnicas decorativas* utilizadas son la talla a bisel y la talla a trépano, que dota a los motivos de un profundo relieve y acentúa el claroscuro entre la superficie y el fondo.

En general, la *decoración aplicada* reproduce y realza las formas de la arquitectura. Se basa, fundamentalmente, en el arco y sus elementos de acompañamiento (dovelas, albanegas, etc.) entre los que destaca la alternancia de dovelas, decoradas y lisas de color rojo, y el alfiz, que se concibe como un elemento de enmarque del arco y adquiere un gran desarrollo ornamental con el ensanchamiento de sus brazos verticales y horizontal. Esta decoración se caracteriza por labrarse en una piedra diferente a la de los sillares constructivos, a los que se superpone y queda fijada con mortero. Este peculiar sistema ha permitido la preservación de sus restos, frente al expolio del que sí fue objeto la piedra de la edificación.

Los *motivos decorativos* continúan en un primer momento los de tradición emiral, de tipo vegetal, geométrico y epigráfico. De estos destacan diversos tipos de hojas y flores entre los que sobresalen la palmeta, los roleos de acanto y algunos frutos como los racimos de uvas. Todos ellos se presentan aislados o en composiciones enlazadas con tallos. Pero sobre este sustrato, a mediados del siglo X se introdujo un importante conjunto de composiciones y motivos vegetales y geométricos, de clara raigambre abbasí, entre los que destacan las hojas de forma acorazonada, que generaron nuevos y complejos diseños.

Los principales programas decorativos del periodo se desarrollan en el *salón de Abd al-Rahman III* de Madinat al-Zahra y en la ampliación de al-Hakam II en la *mezquita de Córdoba*. Ambos fueron realizados por un único taller oficial del que conocemos los nombres de sus principales maestros de taller o artesanos, pues se repiten en los dos edificios. En el salón de *Abd al-Rahman III* destaca la extensión de la decoración por todas las superficies y su excepcional conjunto de tableros de ataurique, en los que se representan grandes árboles inspirados en la naturaleza, y repletos de follaje, con una estructura de raíz, tronco central, ramas, hojas y copa (figura 4). Esta decoración, de filiación abbasí, es totalmente novedosa en al-Andalus. La epigrafía tiene un papel muy limitado en estos programas, centrada en inscripciones conmemorativas a nombre del soberano, con referencias al califa, a otros funcionarios y a la fecha de ejecución de las obras, sin ningún tipo de citas coránicas.

En la ampliación de al-Hakam, la decoración se basa también en un predominio de los motivos vegetales de tradición abbasí, aunque aquí ejecutados en yeso. En la fachada del *mihrab* destacan los grandes tableros vegetales de mármol del nivel inferior, similares en su composición a los de Madinat al-Zahra, y, sobre todo, la singular decoración de mosaico, que constituye una significativa aportación bizantina, tanto de materiales como de mano de obra, que había sido solicitada por al-Hakam II al *basileus* Nicéforo Focas. Sin duda las teselas de pasta vítrea y la técnica de ejecución son bizantinas, pero tanto la composición de la fachada como sus principales elementos responden a los modelos decorativos andalusíes.

2.8. *Artes suntuarias y otras producciones*

La familia califal y las élites administrativas de la sociedad omeya generaron una demanda de productos de lujo de todo tipo, la mayor parte de los cuales salió de los talleres oficiales de la *Dar al-Sina'a*. Al igual que la decoración arquitectónica, estas piezas cumplían una función propagandística, de exaltación de la figura del califa y de legitimación del Estado. Su producción estuvo vinculada a la familia omeya y fueron objeto de regalo entre sus miembros, tal como consta en sus inscripciones en las que aparecen tanto el nombre del promotor como el del destinatario del presente y del funcionario responsable

de su ejecución. Algunas de estas piezas también fueron regaladas por el califa a sus aliados y embajadores de otras cortes y muchas terminaron formando parte, por distintas vías, del tesoro de las iglesias, una prueba clara de la fascinación ejercida por las producciones islámicas en el mundo cristiano medieval.

Por su singularidad y calidad destacan los **marfiles**, cuya materia prima llegó a al-Andalus, procedente de la región subsahariana, como fruto de las relaciones políticas del califato. Las obras realizadas en este periodo son *botes cilíndricos* (*píxides*), cajitas y arquetas que se destinaron a contener principalmente alhajas y perfumes. Algunas piezas presentan únicamente una decoración vegetal y animalística, como el *bote de Zamora* (Museo Arqueológico Nacional), y otras, como el bote de al-Mughira (Museo del Louvre), ofrecen una rica iconografía figurativa con escenas cortesanas, luchas de animales y otras representaciones de un gran naturalismo (figura 39). Este bote, pieza cumbre de la eboraria califal, fue encargado por el califa al-Hakam para su hermano el príncipe al-Mughira y su programa decorativo ha sido interpretado en clave palaciega y dinástica. Otra pieza de marfil relevante es la *arqueta de Leyre* (Museo de Navarra) (figura 2), de tapa troncopiramidal, realizada para el *hayib* Abd al-Malik, hijo de Almanzor, en el año 1005. Las figuras aparecen en medallones

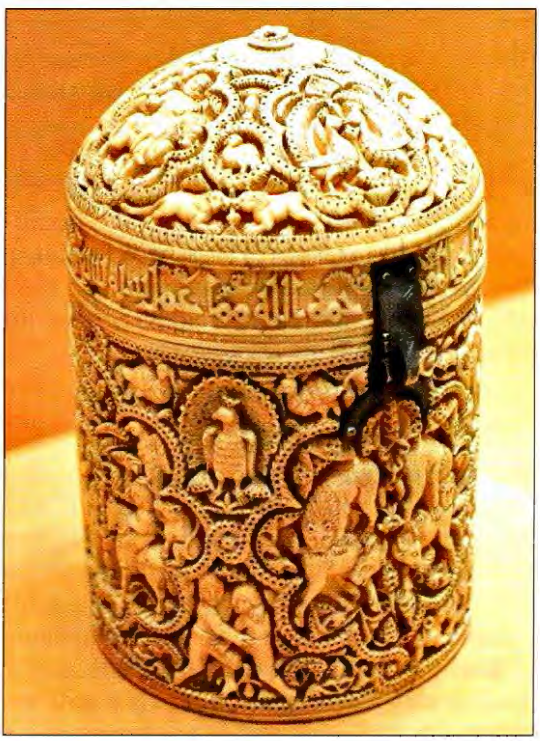

Figura 39. *Bote de marfil de al-Mughira* (967).

en los que se representan escenas de corte y de caza, destacando la composición del califa Hisham o del propio Abd al-Malik entronizado con dos sirvientes.

Una manufactura también importante fue la **textil**. Las ropas de honor de los califas, salidas de los talleres reales del *tiraz*, constituían uno de los rasgos distintivos de esa dignidad y como tales incluían elementos decorativos e inscripciones con el nombre del soberano. Estos talleres fueron creados por Abd al-Rahman II en el siglo IX y se mantuvieron en Córdoba durante todo el periodo califal. La principal fibra textil empleada fue la seda, complementada con hilos de oro y teñida con tintes de color azul, rojo y amarillo. Se realizaron con diferentes técnicas como el bordado o la tapicería. La pieza más destacada es el *tiraz de Hisham II* (figura 40), confeccionado en tapicería y hoy en la Real Academia de la Historia. Posee tres bandas decoradas de las cuales las laterales muestran una inscripción en cúfico florido a nombre de ese califa y la central presenta figuras humanas y animales inscritas en octógonos. Similar a esta pieza es el llamado *tiraz de Colls* (Museo Diocesano de Barbastro-Monzón). Otros fragmentos importantes son la *yuba de Oña* (Monasterio de San Salvador de Oña, Burgos), realizada con la técnica de bordado, y la llamada *franja del Pirineo* (Instituto Valencia de Don Juan), realizada en tapicería y con decoración de cenefas y círculos enlazados con un pavón en su interior.

Figura 40. *Tiraz de Hisham II* (a partir de 976).

La **metalistería** compone también una importante industria del califato que atendió a una gran variedad de objetos: desde la iluminación (lámparas, candiles, portacandiles...), a piezas de trabajo (herramientas y aperos de labranza), surtidores de fuentes para los palacios (cervatillos) y presentes para la familia califal (arquetas). Los materiales empleados fueron bronce, hierro y plata niellada. Las obras más importantes son *dos cervatillos de bronce* procedentes de

Madinat al-Zahra. Las obras más importantes son *dos cervatillos de bronce* procedente de Madinat al-Zahra (conservados en el museo de la ciudad califal y en el Museo de Doha, Qatar), que eran surtidores de fuentes y debieron formar parte de un mismo conjunto arquitectónico. Otra pieza fundamental es la *arqueta de plata nielada* conservada en la catedral de Gerona (figura 41). Fue regalada por el califa al-Hakam a su hijo y heredero el príncipe Hisam, como acredita la inscripción que recorre su tapa, y se presenta decorada por completo con palmetas circunscritas por tallos vegatales.

Figura 41. *Arqueta de plata. Tesoro de la catedral de Gerona* (hacia 974). (Reproducción de la pieza original en el Museo de Madinat al-Zahra)

Por su trascendencia, la **cerámica** merece una consideración especial. La más característica es la decorada en *verde y manganeso* que constituye uno de los elementos de la propaganda política del Estado califal y uno de los indicadores de la islamización social de al-Andalus. Se acepta que sus colores poseen una profunda carga simbólica, pues el verde es el color del profeta y el blanco es el que identifica a la propia dinastía omeya. Presenta la cara interior cubierta por un vedrío blanco sobre el que se dispone la decoración en verde y negro-morado, mientras que la cara posterior va recubierta generalmente de vedrío de color melado. Aunque no faltan las figuras animales y humanas, en su decoración se utilizan, sobre todo, motivos y composiciones vegetales y geométricos, y el empleo de la epigrafía con el uso, muy abundante, de la fórmula *al-mulk* (el poder) (figura 42). Esta vajilla se difundió rápidamente por todos los rincones de al-Andalus, donde fue imitada y alcanzó su máxima expansión a fines del siglo X y en los primeros decenios del siglo XI.

Figura 42. *Ataifor con decoración verde-manganeso.* Inscripción *al-Mulk* (el poder).

3. Los reinos de Taifas (siglo XI)

3.1. *Introducción histórica: la fragmentación de al-Andalus*

Tras la guerra civil, el Estado omeya se fragmentará en una serie de poderes independientes que llegaron a formar hasta 29 pequeños estados conocidos como reinos de taifas, cuyas fronteras no estuvieron siempre bien definidas (figura 43). Desde el punto de vista territorial, las taifas más importantes fueron las de Toledo, Zaragoza, Sevilla y Badajoz.

Salvo la dinastía hammudí de Málaga, cuyos soberanos ostentaron legítimamente la dignidad califal a partir de 1026, la mayor parte de los gobernantes de estos reinos ejercieron el poder con el título de *hayib* (primer ministro), lo cual suponía un problema de legitimidad, de manera que mantuvieron la ficción de un califa inexistente o ficticio del que ellos se consideraban sus emires o primeros ministros. Esta situación intentaron superarla atribuyéndose sobrenombres similares a los que habían ostentado los califas omeyas o rodeándose en sus cortes de un entorno cultural propio de los califas, y en algunos casos, como en las taifas de Málaga, Sevilla o Almería, siguiendo unos modelos artísticos que eran claramente continuistas con los de los omeyas de Córdoba.

Figura 43. *Al-Andalus en el siglo* XI. Reinos de Taifas.

Las nuevas capitales de estos reinos experimentaron un notable crecimiento económico, producto también de una importante dinámica de revitalización comercial en todo el ámbito mediterráneo. Sobre todo, desarrollaron una activa vida literaria, cultural y científica patrocinada por sus gobernantes, deseosos de legitimarse y diferenciarse de los restantes. En términos artísticos, las realizaciones de estas taifas permiten hablar de una orientalización, con influencias de la cultura abbasí y fatimí.

La falta de legitimidad de estos soberanos y el descontento de la población influyeron en su derrocamiento y su sustitución por un nuevo poder, procedente del Sahara, que había conquistado el Magreb, el de los almorávides. Estos ocuparon una buena parte de al-Andalus entre los años 1090 y 1094 y se mantuvieron hasta la segunda mitad del siglo XII con la conquista del territorio por los almohades, originarios de las montañas del Atlar marroquí.

3.2. *Urbanismo*

La conversión de numerosos centros urbanos en las capitales políticas de los nuevos reinos de taifas incrementó su importancia y provocó un notable

desarrollo urbanístico y de las actividades económicas de todo tipo. La mayor parte de ellas eran ya pequeñas medinas en época califal, como Sevilla, Badajoz o Almería, pero tenían diferentes niveles de desarrollo urbano y se vieron favorecidas en el siglo XI por la instalación del poder y la capitalidad de sus respectivas taifas. Otras, como Denia, deben su constitución como ciudad al asumir la capital de la taifa regida por el soberano Muyahid.

En Almería, las transformaciones urbanísticas realizadas por los gobernadores Jayran y Zuhayr consistieron en la ampliación de la mezquita aljama, la edificación de nuevas murallas con dos arrabales y la construcción de infraestructuras hidráulicas. En Denia, la arqueología ha evidenciado, además de la alcazaba y la medina, la existencia de un importante arrabal marítimo, rodeado de una muralla, de unas 13 ha de superficie, a los que hay que añadir en el siglo XII un recinto para las atarazanas. Zaragoza experimentó también un importante desarrollo urbanístico en forma de un arrabal extramuros. Y en Valencia, el recinto defensivo construido por los soberanos taifas fue el que llegó hasta la conquista cristiana. En Granada, el final del califato provocó, como en Almería, el traslado de la capital desde la antigua ciudad de Elvira. La nueva capital de la taifa zirí se instaló en la colina del Albaicín, frente a la Alhambra, donde se había situado inicialmente una fortificación del siglo IX.

En todos estos lugares se confirma un crecimiento continuado de la ciudad en esta etapa. Córdoba, por el contrario, con los disturbios de la *fitna* y la desaparición del califato, quedó convertida en la capital de una pequeña taifa gobernada por la dinastía de los Banu Yahwar. Su perímetro urbano se vio reducido drásticamente y quedó confinado a la antigua medina y a un pequeño arrabal oriental, como han demostrado las excavaciones arqueológicas.

3.3. *Arquitectura. Características generales*

En relación con la arquitectura califal, en época taifa se producirán cambios importantes. Por un lado, se generalizarán nuevos materiales constructivos como la *tabiya* (tapial: tierra compactada con cal) y el ladrillo (junto con el yeso en la decoración arquitectónica), y por otro, se introducirán nuevas técnicas como el encofrado, la mampostería y el verdugado.

En cuanto a los modelos arquitectónicos, desaparecieron los grandes edificios califales de tipo basilical, dando paso a las salas alargadas con pórticos dispuestos en los lados cortos de un gran patio con jardín y alberca, cuyo referente más próximo lo constituye, como hemos visto, la llamada *vivienda de la Alberca en Madinat al-Zahra*. El uso del yeso fue uno de los elementos responsables de la generalización de los pórticos, para proteger la decoración de las portadas interiores del agua de lluvia.

3.4. *Arquitectura palaciega*

La primera muestra de arquitectura palaciega de época taifa se localiza en la *alcazaba de Málaga*. Los restos conservados corresponden a la etapa hammudí y se limitan a una sala con pórtico y alcobas que debió construirse entre 1025 y 1035 (figura 44). El pórtico de tres arcos de herradura con decoración de ataurique en sus dovelas y albanegas es de imitación califal, como lo son también los arcos lobulados lisos de las saletas laterales.

Figura 44. *Alcazaba de Málaga*. Arquería hammudí (1025-1035).

Sin duda, el principal exponente de la arquitectura palaciega del periodo es la *aljafería de Zaragoza*, construida por el soberano de la taifa de Zaragoza, al-Muqtadir, que reinó entre los años 1046-47 y 1081. Adopta el modelo de palacio fortificado que ya habíamos visto en los llamados castillos omeyas del desierto: planta cuadrangular con torres ultrasemicirculares en los lados, de mayor saliente las de los extremos, y subdivisión tripartita del espacio interior. La parte central corresponde al núcleo palaciego y consta de dos cuerpos de edificación enfrentados en los extremos de un gran patio con una alberca rectangular en uno de sus lados. Cada uno de estos cuerpos está compuesto de una sala rectangular con sus correspondientes alcobas y precedidas de un pór-

tico columnado abierto al patio (figura 45). La sala norte, denominada *salón Dorado*, constituyó el espacio ceremonial y de representación, y se enfatizó a nivel arquitectónico con la construcción de una segunda planta y de dos alas laterales que avanzan desde el pórtico hacia el patio. En su proximidad se levantó un oratorio privado, con un *mihrab* de planta poligonal y un arco de herradura de acceso al mismo inspirados en la *mezquita de Córdoba*.

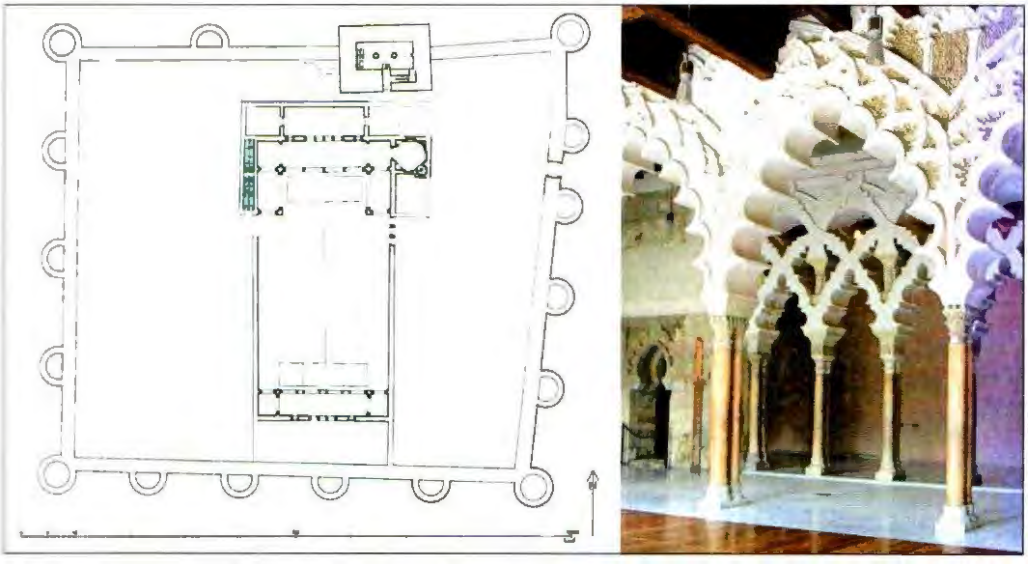

Figura 45. *Aljafería de Zaragoza*. Planta de Ch. Ewert y sistemas de arcos entrecruzados .

En la *aljafería* destacan sus sistemas de arcos entrecruzados que son de una gran variedad y complejidad. Desde el punto de vista compositivo, en algunos lugares imitaron las arquerías de dos órdenes de arcos entrecruzados característicos de la aljama de Córdoba, concretamente los de la fachada que se sitúa delante del *mihrab*, pero los modelos decorativos son distintos porque se introducen por primera vez los arcos mixtilíneos en combinación con otros lobulados.

Unos años más tarde, entre 1070 y 1080, el mismo taller que había trabajado en la *aljafería* intervendrá en un pequeño recinto palaciego en Balaguer (Lérida), en el llamado *castell Formós*, construido por el monarca de Lérida Yusuf al-Muzaffar. Prácticamente desaparecido a nivel arquitectónico, los restos conservados pertenecen a arcos de lóbulos trilobulados, inexistentes en la *aljafería*, mientras que las yeserías decorativas con motivos vegetales, de aves y de arpías, indican una clara influencia oriental del mundo abbasí.

3.5. *Arquitectura militar*

El escenario político del siglo XI, marcado por la pugna entre los diversos reinos islámicos, por un lado, y entre estos y los reinos cristianos, por otro, generó una multiplicidad de fortificaciones. Además de la construcción de murallas urbanas en ciudades como Granada, Almería o Valencia, lo más característico del periodo es la edificación de *alcazabas*. Éstas constituyen sedes de poder fortificadas que se separan del centro urbano principal con el que quedan unidas a través de murallas. Los ejemplos más emblemáticos son las alcazabas de Málaga y de Almería (figura 46).

Figura 46. *Alcazaba de Almería y muralla de enlace con la ciudad.*

La *alcazaba de Málaga* fue iniciada por el gobierno taifa de la dinastía hammudí (1012-1056) y recibió importantes añadidos en época nazarí. Situada en una posición topográfica dominante sobre la ciudad, consta de tres recintos amurallados, con accesos en recodo, de los cuales el superior protege el núcleo palaciego. Éste está formado por tres edificaciones paralelas, cada una de las cuales posee un patio alargado con salas y pórticos en sus extremos. Los elementos más singulares del siglo XI son un pórtico con arcos de herradura y decoración de ataurique y la *torre del homenaje*, que se ubica entre los espacios palaciego y militar, con una finalidad de representación política.

La alcazaba de Almería se sitúa también en la cima de un cerro contiguo a la ciudad (figura 46). Construida en época califal, como hemos señalado, en el siglo XI va a experimentar importantes remodelaciones. Consta igualmente de tres recintos, de los cuales el palacio taifa ocupó el intermedio. Los restos conservados sugieren una estructura principal compuesta por dos cuerpos de edificación, con salas alargadas y pórticos en los lados cortos de un gran espacio de forma trapezoidal abierto y, probablemente, ajardinado.

3.6. *Decoración arquitectónica*

Para la reciente investigación, la decoración arquitectónica se explica entre la continuidad o la ruptura en relación con la tradición califal cordobesa. Se produjo la dispersión de la mano de obra cualificada desde la capital del califato a las nuevas cortes, pero estos artesanos trabajaron al servicio de los intereses programáticos de cada Estado. En el ataurique se puede apreciar una evolución de las formas califales, con las características hojas de múltiples digitaciones, aunque registra también novedades: la epigrafía adquiere un papel más destacado en el registro ornamental y destaca la presencia de animales, generalmente aves.

En Málaga, ya hemos señalado que los restos más importantes de este periodo son los que forman la arquería de tres arcos de acceso a una de las salas del palacio (figura 44). Está claramente inspirada en la arquitectura califal cordobesa, tanto en la composición como en los motivos decorativos, aunque se ejecuta en yeso y no en piedra. En la taifa toledana, en cambio, se introducen novedades decorativas que suponen una ruptura en relación con la tradición cordobesa. Así se manifiesta en los capiteles y basas que muestran dos grupos diferenciados, uno que sigue los modelos califales, y otro que es innovador respecto de esa tradición.

La taifa de Zaragoza, en sus primeros años, los de la dinastía Tuyibí, muestra un claro mantenimiento de la tradición califal, tal como se ha podido observar, sobre todo, en la decoración del alminar de la mezquita aljama. Por el contrario en la *aljafería*, construida unos años más tarde por la dinastía Hudí, se producen importantes innovaciones decorativas que permiten hablar de influencias orientales. Estas novedades se manifiestan en la aparición del arco mixtilíneo, de clara influencia fatimí (figura 45), la sustitución del dovelaje de los arcos de herradura por una trama decorativa geométrica continua, la importancia concedida a la epigrafía, que ahora reproduce citas coránicas y adquiere un mayor protagonismo al extenderse por todos los espacios, incluida la sala del trono, y la singularidad morfológica y decorativa de los capiteles, caracterizados por su módulo alargado y su esbeltez. En la decoración parietal cabe destacar la representación de pájaros y la conocida arpía del *palacio de Balaguer*.

3.7. *Artes suntuarias y otras producciones*

Al igual que durante el califato, los objetos suntuarios fueron concebidos como símbolo de legitimación política y su producción debe relacionarse con los talleres oficiales (*Dar al-Sina'a*) de las distintas taifas. La investigación considera que la *fitna* de comienzos del siglo XI provocó la dispersión del artesanado cordobés hacia las nuevas cortes de los reyes de taifas.

Entre las producciones más significativas de este periodo destaca la **eboraria**, en la que sobresale el *taller de Cuenca*, patrocinado por la taifa toledana de los Banu Dil-Nun. Según la epigrafía de las piezas este taller se mantuvo activo entre los años 1026 y 1050 y entre sus obras destacan la *arqueta del monasterio de Santo Domingo de Silos* (Museo de Burgos) (figura 47) y la *arqueta de la catedral de Palencia* (Museo Arqueológico Nacional). La primera se caracteriza por una gran abundancia de figuras, especialmente animales, mientras en la segunda hay un predominio del ataurique. Con una decoración vegetal monótona, estos marfiles se alejan del arte parcialmente "naturalista" de Córdoba y evolucionan hacia un estilo decorativo orientalizante, más esquemático y repetitivo.

Figura 47. *Arqueta de marfil de Santo Domingo de Silos*. Taller de Cuenca (1026).

En cuanto a los **tejidos**, las fuentes literarias nos hablan del uso de la seda en los palacios y en las vestimentas de los monarcas de estos estados. Las pie-

zas más significativas son los forros de dos *arquetas de San Isidoro de León*. Una de estas telas muestra una rica representación zoomorfa, en la que destacan animales fantásticos, e inscripciones con la palabra *al-mulk* (el poder), de amplia tradición califal. Otras piezas importantes son las *dos sedas* de gran tamaño *halladas en el antiguo monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes* (Palencia), una de ellas decorada con grandes águilas explayadas en color blanco sobre fondo azul oscuro y una banda de inscripciones; la tela que envuelve el *relicario de San Millán de la Cogolla* (La Rioja), anterior al año 1067, con leones alados y grifos, y el llamado "*palio de las brujas*" del Museo de Vich, con una decoración de animales fantásticos muy orientalizante. Algunos de los tejidos de época taifa proceden de Bagdad.

Lo que caracteriza a este periodo es la "proliferación de talleres locales". Esto es especialmente evidente en la **cerámica**. Por una parte se produce el mantenimiento de la producción en verde y manganeso, que adquiere ahora una amplísima difusión, con una multiplicidad de centros productores bien diferenciados por su decoración. Y por otra parte se produce la aparición de nuevas técnicas cerámicas, como la *cuerda seca total* y la *loza dorada* o de reflejos metálicos (figura 48). La primera se impondrá como la vajilla de cali-

Figura 48. *Safa (ataifor) de Sant Jaume de Vendrell.* Cerámica de cuerda seca (siglo XI).

dad en el siglo XI, destacando las representaciones zoomorfas. Sobresale el ejemplar excepcional de la *safa* (ataifor) *de Sant Jaume de Fadrell* (Museo de Bellas Artes de Castellón), que representa un caballo cabalgado por un ave.

En cuanto a la loza dorada, el primer testimonio de su esta fabricación en al-Andalus es la *jofaina a nombre de al-Mutamid* (1069-1091) de Sevilla. Son tempranas también las producciones de la taifa de Zaragoza antes de las conocidas lozas de Málaga, Mallorca, Murcia y Almería, entre las que destacan los ataifores con representación de naves.

Bibliografía

ACIÉN ALMANSA, M.: "Del estado califal a los estados taifas: la cultura material", *Actas del V Congreso de Arqueología Medieval Española*. Vol. 2. Valladolid, 2001, pp. 493-514. Este trabajo es una introducción imprescindible para conocer y comprender la cultura material y las producciones artísticas de los reinos de taifas.

BORRÁS GUALIS, G. M. y CABAÑERO SUBIZA, B. (coords.): *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI*. Zaragoza, 2012. Esta monografía recoge una serie de trabajos que actualizan el conocimiento que se tenía, hasta el momento, de los reinos de taifas, al tiempo que contempla sus relaciones e influencias con Oriente y Egipto.

MANZANO MORENO, E.: *Conquistadores, emires y califas. Los omeyas y la formación de al-Andalus*. Crítica, Barcelona, 2006. Obra amena que explica el contexto histórico en el que se desarrolló el arte andalusí desde el s. VIII hasta comienzos del s. XI.

VALLEJO TRIANO, A.: *La ciudad califal de Madinat al-Zahra. Arqueología de su arquitectura*. Jaén, 2010. Esta obra analiza en profundidad el periodo califal omeya basándose en un estudio pormenorizado de Madinat al-Zahra, su historia, urbanismo, arquitectura y decoración.

VV. AA.: *Arte andalusí*. Monográfico de la revista Artigrama nº 22. Universidad de Zaragoza, 2007. Este monográfico es fundamental. A través de un conjunto de artículos de distintos especialistas proporciona una visión completamente renovada del arte de este periodo.

VV.AA.: *El esplendor de los omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa occidental*. 2 vols: *I-Estudios. II-Catálogo de la exposición celebrada en Madinat al-Zahra*. Granada, 2001. El volumen destinado a Catálogo recoge una destacada selección de la producción artística andalusí hasta los reinos de taifas, así como algunas piezas sirias de la dinastía omeya de Oriente.

Tercera parte

LA DISGREGACIÓN EUROPEA: EL ARTE CRISTIANO OCCIDENTAL ENTRE LOS SIGLOS VI Y X

Tema 7

EL ARTE DE LOS REINOS BÁRBAROS DE EUROPA OCCIDENTAL (SIGLOS VI-VIII) EL ARTE IRLANDÉS

Sergio Vidal Álvarez

Esquema de contenidos

1. Las invasiones germánicas y el arte de los reinos bárbaros de los siglos VI a VIII. Introducción.
2. Arte del reino ostrogodo de Italia (493-553).
   2.1. Arquitectura.
   2.2. El mosaico y las artes del metal.
3. Arte del reino vándalo de África (435-534).
4. Arte del reino merovingio de la *Galia* (481-751).
5. Arte del reino visigodo de *Hispania* (507-711).
   5.1. Arquitectura.
   5.2. Escultura.
   5.3. La orfebrería y las artes del metal.
6. Arte lombardo en Italia (568-774).
7. Arte irlandés de los siglos VII a X.

1. Las invasiones germánicas y el arte de los reinos bárbaros de los siglos VI a VIII. Introducción

En 476 se produce la caída del Imperio Romano de Occidente con la deposición del último emperador Rómulo Augusto y el envío de las insignias imperiales a Constantinopla, donde el Imperio Romano de Oriente (Bizancio) perdurará hasta el siglo XV (ver temas 2 y 3). Antes de esa fecha, desde los

siglos III y IV, diversos pueblos bárbaros habían cruzado ya las fronteras imperiales como *foederati*, tropas asociadas que cumplen sus servicios a cambio de dinero y alimentos. Asientan su poder sobre algunos territorios romanos desde inicios del siglo V, de modo más o menos estable y permanente según los casos. Su origen geográfico y étnico es también dispar, siendo muchos de ellos pueblos germánicos originarios del sur de Escandinavia (peninsular e insular), emigrados al continente europeo entre los siglos I y II. Otros en cambio son de origen eurasiático, como los hunos o los ávaros; y otros de procedencia irania, como los alanos, cuyo proceso de migración a Occidente les lleva hasta la Península Ibérica en el siglo V. La toma de territorios en Occidente es progresiva, no siendo un proceso lineal ni uniforme, factor al que se suma la constante oposición que existe entre los distintos pueblos bárbaros entre sí. Esto provoca que muchos pueblos vayan desapareciendo, siendo eliminados por otros más poderosos, cuya hegemonía se materializará en la consolidación de diversos reinos en el Occidente mediterráneo entre los siglos V a VIII. La fortuna de estos reinos es también dispar, al ser algunos aniquilados incluso antes de asentar su poder, tal y como sucede a los alanos en la Península Ibérica de manos de suevos y vándalos. Otros son derrotados a las pocas décadas de consolidar sus dominios, dilatando la expansión territorial de sus conquistadores, tal y como sucede a los burgundios de manos de los merovingios, o a los suevos de manos de los visigodos. En otros casos su fin llega a través de conflictos bélicos de mayor escala, como las campañas de conquista bizantinas (*Renovatio Imperii*) de Justiniano en el siglo VI, que afectan a vándalos en África y ostrogodos en Italia, o las conquistas del Islam, que acaban con los visigodos a inicios del siglo VIII. La fortuna de la estirpe merovingia es distinta, al ser derrocados por sus propios mayordomos de palacio, los carolingios que instauran su propia dinastía (ver tema 8).

2. Arte del reino ostrogodo de Italia (493-553)

Tras ser depuesto en 476 el último emperador romano de Occidente a manos de Odoacro, jefe de los hérulos, en Italia se inicia su reinado que finaliza en el 493, fecha en que los ostrogodos y su rey Teodorico (474-526) lo derrocan, conquistando Italia. Se funda así el reino ostrogodo, con capital en Rávena, que controlará la Península Itálica hasta los Alpes, Sicilia, la Provenza francesa y el norte de los Balcanes. Su credo es el arriano, sin embargo, se advierte una clara voluntad de coexistencia pacífica con la mayoritaria población católica, edificándose iglesias, e incluso baptisterios, destinados a la minoría arriana goda. Tras la muerte de Teodorico el reino ostrogodo pierde su papel preeminente, subsistiendo hasta la conquista bizantina de Italia. Rávena es conquistada en el 539 y el resto de los territorios ostrogodos en el 554 (ver tema 2).

2.1. *Arquitectura*

La arquitectura de época ostrogoda en Italia manifiesta una clara continuidad con respecto a la del periodo tardorromano y en especial con la arquitectura de la ciudad de Rávena de los siglos IV y V (ver tema 1). De este modo, la tipología eclesiástica principal seguirá siendo la basilical, como atestigua la *iglesia de San Apolinar Nuevo* (figura 1), erigida por Teodorico en el 505 como iglesia arriana y capilla de su complejo palatino, dedicándola a *Nuestro Señor Jesucristo* (la actual advocación data del siglo IX). La construcción se basa en el uso del ladrillo y el cemento, y consta de tres naves separadas por arcadas de medio punto sustentadas por columnas de mármol, con ábside central semicircular y un nártex a los pies. Tras la conquista bizantina de Rávena, la iglesia es consagrada al rito católico, cambiando su advocación por la de *San Martín*, siendo también modificada parte de su decoración en mosaico (ver tema 2). En época ostrogoda se erigen también edificios de planta centralizada como el *baptisterio de los Arrianos*, anexo a la *basílica del Espíritu Santo*, cuya concepción es semejante a la del *baptisterio de los Ortodoxos* de Rávena, aunque de menores dimensiones (ver tema 1). De planta octogonal, cubierto con cúpula y erigido en ladrillo, su estado de conservación es más deficiente que el del *baptisterio de los Ortodoxos*, habiendo perdurado de su decoración original únicamente el mosaico de la cúpula. Respecto a la arquitectura civil, se conoce la existencia de algunas estructuras pertenecientes al *palacio de Teodorico* en las inmediaciones de la *basílica de San Apolinar Nuevo*, donde se conserva

Figura 1. *San Apolinar Nuevo*, Rávena. Interior.

una fachada perteneciente a una fase posterior (no anterior al siglo VIII). El ejemplo más destacado de la arquitectura no religiosa de época ostrogoda es, sin duda, el *mausoleo de Teodorico* (figura 2), construido a las afueras de Rávena, empleando exclusivamente la piedra, en grandes bloques perfectamente tallados (*opus quadratum*) y dispuestos en seco, sin uso de argamasa para su unión. Es de planta centralizada con dos niveles, el inferior con el interior cruciforme y el exterior de perfil decagonal mostrando nichos bajo arcos de medio punto. El nivel superior es decagonal en el exterior y circular en el interior. La cubierta es una cúpula de 11 metros de diámetro, sin paralelo en la arquitectura de la época, puesto que se elabora a partir de un bloque monolítico de piedra tallada de 300 toneladas. Fue levantado gracias a un sistema de poleas, conservándose en la zona superior los doce asideros perforados empleados para tal operación. En el exterior presenta un friso decorativo con un motivo decorativo "de tenazas", elaborado en talla a bisel, que ha sido relacionado con los motivos propios de la orfebrería goda coetánea.

Figura 2. *Mausoleo de Teodorico*, Rávena. Exterior.

2.2. *El mosaico y las artes del metal*

Al igual que la arquitectura, las artes plásticas y en especial el mosaico, muestran una plena continuidad con respecto al pasado tardorromano y las manifestaciones bizantinas coetáneas (ver temas 1 y 2). Un buen ejemplo es el ábside de la *basílica de San Cosme y San Damián* en Roma, datado en época del papa San Félix IV (526-530), pontífice impuesto por Teodorico. Se representa la *Ascensión de Cristo*, que aparece barbado y con vestiduras doradas, sobre unas nubes elevándose al cielo. A los lados San Pedro y San Pablo introducen a Cristo a los santos titulares, San Cosme y San Damián, que portan sus respectivas coronas martiriales. Completan la composición San Teodoro (rehecho en época moderna) y el papa San Félix IV portando la maqueta del edificio. Las más destacadas muestras del mosaico de época ostrogoda en Italia se encuentran en Rávena, con ejemplos como la nave central de la *basílica de San Apolinar Nuevo*, muy transformados en época bizantina (ver tema 2). Al momento ostrogodo pertenecen las escenas de la zona superior de la nave central, incluyendo una serie de 26 escenas de la vida de Cristo, entre las que encontramos diversos milagros y curaciones como la *resurrección de Lázaro*, la *curación del paralítico* o la *multiplicación de los panes y los peces*, entre otras, y escenas de la Pasión como la *Última Cena*, *Cristo ante Pilatos*, el *beso de Judas*, *Cristo de camino al Calvario* o las *tres Marías en el sepulcro*. A pesar del predominio de los fondos dorados y la rigidez hierática de algunas figuras, el estilo de estas representaciones muestra cierto naturalismo, con detalles paisajísticos y composiciones dinámicas, en la que Cristo ejerce de principal eje vertebrador. Tanto la iconografía como el tipo de composiciones y el sentido narrativo de la secuencia de escenas, denotan la influencia de la ilustración de manuscritos, constituyendo el ciclo cristológico en mosaico del siglo VI más completo que ha llegado hasta nosotros. A la misma época pertenecen también las series de santos y profetas que aparecen bajo las escenas cristológicas, entre los ventanales de la misma nave central. Se representan frontales, portando códices o rollos. Según nos informa el *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, tras la conquista bizantina y la consagración católica de la iglesia, el obispo Agnello manda reelaborar el mosaico del ábside (hoy perdido), así como las procesiones de santos y santas mártires del registro inferior de la nave central que respectivamente concluyen con la representación de Cristo entronizado y de una Epifanía (ver tema 2). Sin embargo, el punto de partida de ambas procesiones, en especial la de santos de la nave meridional, denota la preexistencia de un mosaico de época ostrogoda, al representarse el *Palatium* de Teodorico (figura 3). Se trata de un edificio columnado con triple arcada central, propio de la arquitectura palatina tardorromana, decorado con victorias aladas portando guirnaldas. Los personajes que originalmente aparecían en los intercolumnios, correspondientes al monarca y sus cortesanos, fueron sustituidos en época bizantina por cortinajes conservándose, sin embargo, parte de sus manos sobre algunas de las columnas.

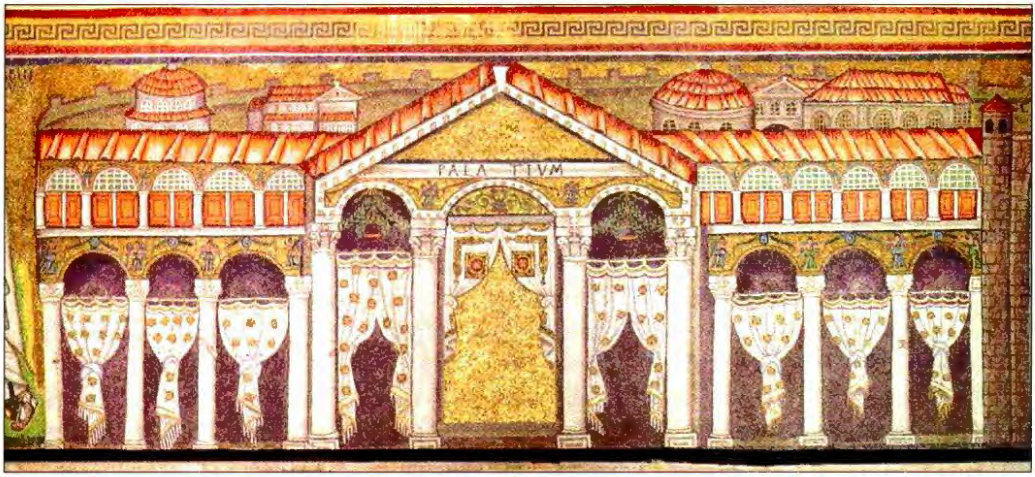

Figura 3. Mosaico del *Palatium* de Teodorico, *San Apolinar Nuevo*, Rávena.

Figura 4. Mosaico de la cúpula, *Baptisterio de los Arrianos*. Rávena.

También en Rávena, el *baptisterio de los Arrianos* conserva la decoración musiva de su cúpula correspondiente, igual que en el *baptisterio de los Ortodoxos*, al *bautismo de Cristo* en el medallón cenital (figura 4). La escena se rodea de una representación de los doce apóstoles separados por palmeras que, en este caso, se dirigen hacia la representación del Trono de Cristo vacío, sobre el que se dispone una gran cruz de oro con gemas, es decir, una *Etimasia* o anuncio de la segunda venida de Cristo. Como en el *baptisterio de los Ortodoxos*, se muestra a Cristo desnudo en las aguas del río Jordán, que aparece representado, a la manera clásica, por una personificación masculina de avanzada edad, además de San Juan Bautista bautizando a Cristo y en el cielo la paloma del Espíritu Santo. A pesar de la semejanza iconográfica entre ambos mosaicos, desde un punto de vista estilístico se observa un lenguaje formal mucho más esquemático, de figuras más rígidas y sintéticas, situadas en un espacio casi abstracto de fondo dorado, prácticamente carente de toda referencia naturalista (ver tema 1).

Respecto a las artes del metal, sobresale el *Tesoro de Domagnano* (San Marino), perteneciente a una dama de la nobleza ostrogoda de finales del siglo V e inicios del VI. Se compone de diversas piezas de oro y granates en celdillas (técnica *cloisonné*), entre las que encontramos colgantes, pendientes, un anillo, dos fíbulas aquiliformes y una fíbula en forma de cigarra. El tesoro se encuentra hoy disperso entre varios museos y una colección particular.

3. Arte del reino vándalo de África (435-534)

Pueblo de origen germánico, en su proceso de migración al Occidente europeo cruzan los Pirineos en el 409 junto a alanos y suevos, siendo su paso por la Península Ibérica fugaz, no dejando un registro material verificable. En el 429 atraviesan definitivamente el estrecho de Gibraltar, conquistando el Norte de África (*Mauritania Cesariensis* y *Africa Proconsularis*) y las principales islas del Mediterráneo occidental incluidas las Baleares, estableciendo su capital en Cartago en el 435 con Genserico (428-477). San Agustín es testigo de los hechos, muriendo en el 430 durante el asedio vándalo a la ciudad de Hipona, de la que era obispo. El pueblo vándalo, como el ostrogodo, conservará siempre su fe cristiana arriana no convirtiéndose al catolicismo. Su reino perdura hasta el 534, fecha en que las tropas bizantinas conquistan sus territorios y son eliminados.

Se conservan en la geografía vándala diversas iglesias datables entre los siglos V y VI, que no difieren de las tipologías tardorromanas como la planta basilical tradicional, o la basilical de ábsides contrapuestos (ver tema 1). Por otra parte, se han efectuado diversos hallazgos de ajuares funerarios de época vándala en ciudades como *Thuburbo Maius* o Cartago, consistentes esencial-

mente en broches de cinturón y fíbulas, decorados a base de celdillas y/o cabujones con piedras semipreciosas, semejantes a las piezas coetáneas producidas por otros pueblos bárbaros (ostrogodos, visigodos, etc.). Existen también algunos mosaicos hallados en Cartago de hacia finales del siglo V e inicios del VI, estilísticamente herederos de la tradición tardorromana, hoy en el *Museo Británico* de Londres, como el fragmento con escena de cacería, en el que se ha querido ver la representación de un *Jinete vándalo*, gracias a la fisonomía del personaje, con barba y cabellos largos, y su tipo de indumentaria (figura 5).

Figura 5. Mosaico con "*Jinete vándalo*" de Cartago (Túnez). Londres, Museo Británico.

4. Arte del reino merovingio de la *Galia* (481-751)

Estirpe de origen germánico integrante del pueblo franco, los merovingios inician su dinastía a mediados del siglo V con el rey Meroveo (448-557), no siendo hasta la época de su nieto Clodoveo (481-511), cuando se inicie su reino y, con el bautismo (católico) de este mismo rey hacia el 496, cuando se cristianicen. Los merovingios expanden pronto sus dominios a costa del desaparecido Imperio Romano de Occidente, desde los actuales Países Bajos y Ale-

mania Occidental, a gran parte de la *Galia* y posteriormente hasta los Pirineos, gracias a su victoria sobre los visigodos en la batalla de Vouillé del 507. Derrotan también a los burgundios, entre 523-532, anexionándose sus territorios comprendidos entre las actuales Borgoña y Suiza. En el 732 los merovingios derrotan a las tropas musulmanas en la batalla de Poitiers, lo que supone el freno de la expansión islámica por el Occidente europeo, quedando relegados al sur de los Pirineos. El reino merovingio perdura hasta mediados del siglo VIII, siendo su último rey Childerico III (714-751), fecha en que su dinastía será sustituida en el poder por la de sus mayordomos de palacio, los carolingios (ver tema 8).

A pesar de constituir uno de los reinos bárbaros más duraderos y estables de Europa Occidental, son escasas las muestras conservadas de la arquitectura de época merovingia, siendo uno de los ejemplos más importantes preservados el *baptisterio de San Juan de Poitiers* (figura 6). Edificado a partir de un baptisterio anterior del siglo IV (h. 360), su aspecto actual corresponde en buena parte a la reforma efectuada en el siglo VI, tal vez a inicios de dicha centuria en época de Clodoveo. Consta de un espacio principal rectangular y una cabecera cuadrangular en el exterior y poligonal en el interior, situándose la piscina bautismal, no conservada, en el centro del espacio principal. En el siglo X se añaden dos absidiolos en dos costados y en época bajomedieval un cuerpo a los pies, fruto de la transformación del baptisterio en iglesia. La obra de época

Figura 6. *Baptisterio de San Juan de Poitiers*. Exterior.

merovingia es de pequeños sillares de piedra, de proporciones desiguales pero dispuestos en hileras regulares. En el exterior la cabecera y los laterales del espacio principal se rematan con frontones, decorándose los paramentos a base de ladrillos y elementos pétreos formando arcos de mitra, que en ocasiones se alternan con arcos de medio punto. En la misma ciudad se conserva también el *Hipogeo de las Dunas* o *de Mellebaude* (figura 7), datado hacia finales del siglo VII. Una escalera con los peldaños decorados con relieves tallados a bisel, da acceso a una cámara funeraria doble. Dos arcosolios se abren a los laterales de la cámara del fondo, correspondiendo el del costado norte al enterramiento más destacado y donde fue hallada la *lápida sepulcral del abad Mellebaudo*, probable comitente del hipogeo. Del siglo VII data la Cripta norte (o de San Pablo) de la iglesia abacial de *Notre-Dame de Jouarre*, fundada hacia el 630-635 por Adon, un noble de la corte del rey Dagoberto (629-638/639). El espacio de la cripta es rectangular irregular con dos hileras de columnas de alturas desiguales, y en ella se conservan algunos sarcófagos del siglo VII como los del obispo (de París y de Dorchester) Agilberto y el de su hermana y primera abadesa de Jouarre, Santa Teodequilda.

Figura 7. *Hipogeo de las Dunas*, Poitiers. Interior.

En los dos últimos conjuntos mencionados es precisamente donde encontramos algunas de las muestras más destacadas de la escultura de época merovingia. En el caso del *Hipogeo de las Dunas de Poitiers*, tres de los peldaños de su escalera de acceso presentan decoración en relieve, consistente en un roleo vegetal, peces y tres serpientes entrelazadas. En el interior se conserva

otro relieve, muy plano, representando los símbolos del Tetramorfos de Mateo y Juan y dos arcángeles, Rafael y Raguel, con sus respectivas inscripciones identificativas. Este relieve formaría pareja con otro perdido en el que se representarían a los dos evangelistas restantes y otros dos arcángeles, Miguel y Gabriel. En el mismo Hipogeo se encuentra otro ejemplar que representa a los dos ladrones que fueron crucificados junto a Cristo, ambos en la cruz con los brazos a la espalda y separados por una columna (figura 8). Se cree que la pieza pudo ser una base sobre la que se dispondría una cruz o una representación de Cristo crucificado. En todos ellos la talla es a bisel, mostrando un tipo de figuración ruda y esquemática, con un relieve a dos planos de profundidad muy contrastados, sobre todo en el caso de la pieza de los dos ladrones, con los detalles internos de las figuras como rostros, anatomía, indumentarias, etc., elaborados mediante simples incisiones. En la *cripta de Jouarre* encontramos diversos sarcófagos con decoración en relieve, como el *sarcófago de Santa Teodequilda* de hacia el 665, decorado con dos hileras de veneras y una inscripción en tres líneas. El *sarcófago de Agilberto* de hacia el 680, muestra en uno de los costados largos a Cristo entronizado con dos grupos de figuras a los lados con los brazos elevados, escena que se ha interpretado como el *Juicio Final*. A los pies de la misma pieza aparece Cristo Pantocrátor, en mandorla y

Figura 8. Relieve de los dos ladrones, *Hipogeo de las Dunas*, Poitiers. Interior.

con los símbolos del Tetramorfos a los lados. Lejos del esquematismo y abstracción que caracteriza a la mayor parte de la escultura de época merovingia, el *sarcófago de Agilberto* es un ejemplo excepcional por su calidad escultórica, recordando en su composición y sentido del volumen a los sarcófagos cristianos de taller romano del siglo IV (ver tema 1).

De época merovingia se conservan también algunos ejemplares de códices con ilustraciones como el *Sacramentario Gelasiano*, elaborado en París hacia el 750 y que, desde un punto de vista litúrgico, muestra una mezcla de elementos de los ritos galicano y romano. Sus miniaturas poseen un claro predominio de las composiciones basadas en complicados motivos geométricos, con escasa presencia de elementos figurativos, de aspecto muy esquemático, lo que lo relaciona con la miniatura coetánea de las Islas Británicas, en especial la irlandesa.

Entre los ejemplos conservados de las artes del metal de época merovingia sobresale el *Tesoro de Gourdon* de finales del siglo V e inicios del VI, compuesto por un conjunto de monedas de oro, así como un cáliz y una patena del mismo metal. El cáliz tiene forma de pequeña crátera de cuerpo gallonado, con las asas rematadas en forma de cabeza de águila y se decora mediante un roleo vegetal con las hojas conformadas por piedras verdes engastadas en cabujones. La patena es rectangular, decorada con una cruz y cuatro hojas acorazonadas en el fondo y el borde granates engastados en celdillas polilobuladas (técnica *cloisonné*).

5. Arte del reino visigodo de *Hispania* (507-711)

El pueblo visigodo tiene unos orígenes comunes al ostrogodo. Ambos proceden del sur de Escandinavia, pasando al continente europeo y de allí al Mar Negro, donde en el siglo IV son ya *foederati* de los ejércitos imperiales romanos. Es en este momento cuando se separan definitivamente de los ostrogodos (*Ostgoten* o godos del este, en contraposición a *Westgoten* o godos el oeste, visigodos). En el año 410 al mando de Alarico los visigodos saquean Roma y en el 415, con Ataulfo, se encentran en *Barcino* (Barcelona) llevando como rebén a Gala Placidia, hija de Teodosio I y hermana de los emperadores reinantes Honorio y Arcadio. A lo largo del siglo V consolidan su autonomía respecto al poder imperial, estableciendo su capital al sur de la Galia en Toulouse, para asentarse definitivamente en *Hispania* y *Septimania* tras la derrota sufrida en *Vouillé* en el 507 a manos de los merovingios. Durante el reinado de Leovigildo (572-586) establecen su capital en Toledo y con su hijo Recaredo (586-601), en el 589, el pueblo visigodo se convierte al catolicismo, abandonando el arrianismo, lo que propicia su fusión étnica con el pueblo hispanorromano. Pocos años antes, en el 585, los visigodos ponen fin al reino suevo que ocupaba el noroeste peninsular y en el 624, bajo el reinado de Suintila (621-631) expulsan a los bizantinos, consolidando su poder en toda la Península Ibérica.

Esta situación se prolonga hasta el 711, momento en que las tropas musulmanas atraviesan el Estrecho de Gibraltar, conquistando en escasos años la práctica totalidad de *Hispania*, poniendo fin al reino visigodo. Desde un punto de vista cultural, el periodo se ve marcado por figuras de la talla de San Isidoro de Sevilla, autor de las *Etimologías*, compendio del saber de la época en 20 libros, o San Leandro de Toledo. La influencia de los escritos de estos autores perdurará a lo largo de toda la Edad Media. Destaca también la consolidación de una liturgia propia, la *liturgia hispánica*, vigente en la Península Ibérica hasta el siglo XI, así como la actividad monástica, con San Fructuoso de Braga o los mencionados San Isidoro y San Leandro como autores de reglas monásticas.

5.1. *Arquitectura*

Los primeros ejemplos de arquitectura de época visigoda muestran una plena continuidad con respecto al periodo tardorromano de los siglos IV y V. Basílicas como las de *Vega del Mar* (Málaga) del siglo V, *Casa Herrera* (Badajoz) de hacia el 500, y *Segóbriga* (Cuenca) del siglo VI, son buena muestra de ello. En el siglo VI Leovigildo funda la ciudad de *Recópolis* (Guadalajara) en honor a su hijo Recaredo, de la cual subsisten las ruinas de una basílica de nave única con transepto y atrio a los pies, además de un conjunto palatino con un gran espacio longitudinal de potentes muros, una zona de viviendas y comercios, entre los que se ha encontrado un taller dedicado al vidrio, y parte del perímetro de sus murallas. En términos arquitectónicos, Toledo hubo de ser la ciudad mejor dotada de la época, contando con una serie de edificios que no han llegado hasta nuestros días como el Palacio Real, los edificios administrativos y nobiliarios, así como un nutrido número de iglesias, entre las que sobresalían la catedral dedicada a *Santa María*, la *iglesia de Santa Leocadia* o la de *San Pedro y San Pablo*, ubicándose estas últimas en el recientemente excavado barrio de la *Vega*

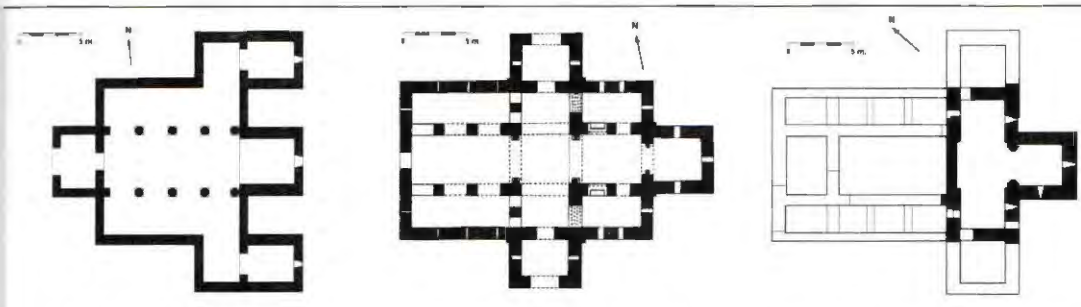

Figura 9. Plantas de *San Juan de Baños* (Palencia), *San Pedro de la Nave* (Zamora), *Quintanilla de las Viñas* (Burgos).

Baja. Al siglo VII pertenecen los principales ejemplos conservados de la arquitectura visigoda como la *basílica de San Juan de Baños* (Palencia) (figura 9), edificada por el rey Recesvinto (653-672) en las inmediaciones de un manantial de aguas termales, conservando su inscripción dedicatoria en el arco triunfal. La basílica es de tres naves, separadas por columnas con capiteles corintizantes, bajo arcos de herradura, con el ábside central cuadrangular, cubierto por una bóveda de cañón de herradura y un pequeño atrio cuadrangular a los pies. En su estado original la iglesia poseía además un transepto y dos ábsides laterales, cuadrangulares como el central pero bien separados de este último, confiriendo a la planta forma de "tridente". Fruto de reformas acaecidas en época bajomedieval y en momentos posteriores, los ábsides laterales son demolidos y vueltos a edificar inmediatamente contiguos al ábside central, perdiendo así el edificio su aspecto original en "tridente". Son también alterados los muros perimetrales de las naves laterales que de ser rectos pasan al perfil diagonal actual. La construcción se basa en el uso de la piedra en grandes bloques bien tallados y dispuestos en seco, sin uso de argamasa. Esta característica es definitoria de buena parte de la arquitectura visigoda del siglo VII tal y como muestran otros ejemplos como *Santa Lucía del Trampal* (Cáceres), *Santa Comba de Bande* (Orense), *San Pedro de la Nave* (Zamora), o *Quintanilla de las Viñas* (Burgos). La *iglesia de San Pedro de la Nave* (Zamora) (figura 10) se encuentra entre los principales edificios conservados, siendo salvaguardado en 1930-1932 gracias a su traslado piedra a piedra a su ubicación actual en Campillo, evitando que quedara sumergido bajo las aguas del embalse de Ricobayo. Gracias a esta operación

Figura 10. *San Pedro de la Nave* (Zamora). Exterior.

se descubrieron varias grapas de madera colocadas entre algunos de los sillares de piedra, cuyos análisis de carbono 14 han ayudado a confirmar la datación del templo en el siglo VII. El edificio es de tres naves rematadas por una cabecera cuadrangular, con la peculiaridad de presentar un transepto en la zona central del edificio en lugar de en la zona que precede a la cabecera. La distribución del espacio interior muestra una clara tendencia hacia la verticalidad y a la compartimentación espacial, de la que únicamente escapa el eje formado por la nave central. Las cubiertas eran en origen de tramos de bóveda de cañón, conservándose la de la cabecera y algunos tramos del sector oriental del edificio, pero no así la del crucero, que tal vez fue una bóveda vaída. De la iglesia sobresale también su decoración en relieve, entre la que encontramos capiteles, cimacios, impostas y frisos con motivos geométricos, vegetales, animales y figurativos. Otro de los ejemplos arquitectónicos más notables de la época es la *ermita de Santa María de Quintanilla de las Viñas* (Burgos) (figura 11), de la que en la actualidad se conserva únicamente la cabecera cuadrangular y el transepto, en grandes bloques de piedra dispuestos en seco. Los cimientos de los muros de las naves muestran que se trataba de una basílica de tres naves. Se conserva el arco triunfal que da acceso a la cabecera, decorado con motivos en relieve, así como los arranques de la bóveda vaída que en origen cubría la cabecera. El exterior presenta una serie de frisos decorados en relieve, algunos de ellos inacabados, lo que ha dado pie a pensar en una cronología visigoda tardía para el templo (entre finales del siglo VII e inicios del siglo VIII), suponiendo que la decoración pudo quedar inconclusa a causa de la invasión musulmana del 711.

Figura 11. *Quintanilla de las Viñas* (Burgos). Exterior.

5.2. *Escultura*

La escultura conservada de época visigoda corresponde principalmente a las tipologías pertenecientes al mobiliario litúrgico de las iglesias, como placas y barroteras de cancel, tenantes de altar, pilastras, capiteles y cimacios, etc. Muestra un claro predominio de la talla a bisel como principal técnica, conformando relieves planos, prácticamente ausentes de modelado, en los que los motivos y elementos decorativos quedan recortados sobre el fondo, formado fuertes contrastes de claroscuro. La temática es esencialmente de carácter no figurativo, basada en composiciones geométricas y vegetales esquemáticas, así como elementos zoomórficos (con frecuencia aves) dispuestos simétricamente. La figuración humana aparece de forma ocasional, siendo escasos los ejemplos con escenas narrativas basados en las Sagradas Escrituras. Se constata en un primer momento, correspondiente a buena parte del siglo VI, que el principal centro escultórico es Mérida (Badajoz), pasando el protagonismo a los talleres de Toledo hacia finales de esa centuria y a lo largo de todo el siglo VII. A esta última ciudad pertenece la *pilastra de San Salvador* (figura 12) uno de los ejemplos más excepcionales de la escultura visigoda, mostrando en una de sus

Figura 12. *Pilastra de San Salvador*, general y detalle. *Iglesia de San Salvador*, Toledo.

caras una secuencia vertical de cuatro temas del Nuevo Testamento en registros superpuestos, todos ellos milagros cristológicos: la *curación del ciego*, la *resurrección de Lázaro*, *Cristo y la Samaritana* y la *curación de la hemorroisa*. El relieve es poco profundo, con dos planos de profundidad contrastados, talla a bisel y los detalles internos de las figuras incisos. No se conservan los rostros de las figuras por haber sido repicados, tal vez en época islámica, momento en que la iglesia es convertida en mezquita. El tipo de composiciones que muestran las escenas y su sentido de secuencia narrativa ha sido relacionado con muestras como el ciclo cristológico de *San Apolinar Nuevo* de Rávena y, por consiguiente, se argumenta un mismo origen iconográfico fundamentado en la ilustración de manuscritos. Este mismo tipo de origen iconográfico se plantea también para los capiteles figurados de la iglesia zamorana de *San Pedro de la Nave* (figura 13), donde en los capiteles del sector occidental del crucero encontramos los temas veterotestamentarios del *sacrificio de Isaac* y de *Daniel en el foso de los leones*, y en sus respectivos laterales figuras de apóstoles. Las escenas y figuras se adaptan a la forma troncopiramidal invertida de los capiteles, cuya talla presenta de manera excepcional un cierto modelado de los elementos. Tanto sus cimacios como la pareja de capiteles del sector oriental del crucero se decoran con temas de aves picoteando racimos, roleos vegetales y máscaras humanas, mientras que una de las basas se conservan los restos de la representación del símbolo del Tetramorfos de Lucas. Se ha conservado también parte del programa iconográfico de la decoración escultórica de *Quintanilla de las Viñas*, presente tanto en el exterior como en

Figura 13. *Daniel en el foso de los leones*. *San Pedro de la Nave* (Zamora).

el interior de la iglesia (figura 14). En el exterior se dispone una serie de frisos superpuestos decorados con roleos vegetales poblados por animales variados como aves, herbívoros, felinos, etc., y tres monogramas. En el interior, el arco triunfal se decora mediante un roleo con racimos, palmetas y aves y sobre éste, presidiendo el conjunto, aparece la figura muy esquemática de *Cristo Pantocrátor*, barbado, con nimbo crucífero y bendiciendo. Bajo el arco, se disponen dos bloques rectangulares, a modo de cimacios/imposta, con dos composiciones simétricas protagonizadas por parejas de ángeles que sustentan una *imago clipeata* de la personificación del *Sol* en un caso y en otro (fragmentado) de la *Luna*. El primero de ellos incluye además una inscripción dedicatoria alusiva a la comitente *Flamola*. Otros relieves sueltos completan el conjunto, dos de los cuales muestran de nuevo parejas de ángeles sosteniendo los bustos (sin clipeo) de una figura femenina y una masculina que porta una cruz enmangada (figura 14), que han sido tradicionalmente interpretadas como la Virgen y San Juan Evangelista. En todo caso este último no representa a Cristo puesto que no posee nimbo crucífero. El estilo de los relieves de *Quintanilla de las Viñas* presenta un gran esquematismo formal, de figuras casi abstractas, con un claro predominio de la talla a bisel, formando dos planos de profundidad contrastados y los detalles interiores de las figuras conformados mediante sencillas incisiones.

Figura 14. Relieves con personificación de la *Luna* y personaje masculino entre ángeles. *Quintanilla de las Viñas* (Burgos).

5.3. *Orfebrería y artes del metal*

Las piezas más destacadas que han llegado hasta nosotros de las artes del metal de época visigoda, corresponden principalmente a los hallazgos efectuados en necrópolis. Al igual que en el caso de las piezas producidas por ostrogodos, merovingios o vándalos entre otros, sobresalen los broches de cinturón y las fíbulas, eventualmente decorados mediante la técnica *cloisonné* de celdillas rellenas de pasta vítrea o piedras semipreciosas. Son especialmente singulares las *fíbulas aquiliformes*, como las halladas en Alovera (Guadalajara) hoy en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid, o las de Tierra de Barros (Badajoz) hoy en la Walters Art Gallery de Baltimore. Respecto a la orfebrería, sobresale de un modo evidente el *Tesoro de Guarrazar* (figura 15), hallado a las afueras de Guadamur (Toledo) en el siglo XIX y hoy repartido entre

Figura 15. *Corona votiva de Recesvinto* del *Tesoro de Guarrazar*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

Madrid (Museo Arqueológico Nacional y Palacio Real) y París (Musée National du Moyen Âge). El conjunto consta de una serie de coronas votivas, cruces colgantes, dos brazos de una cruz procesional y otros elementos, todos ellos de oro con decoración de cabujones que engastan piedras preciosas y perlas. Las piezas más significativas son dos coronas votivas regias, una dedicada por el rey Recesvinto (653-672) hoy en el Museo Arqueológico Nacional, y otra por Suintila (621-631), esta última desaparecida tras su robo en 1921 del Palacio Real. La corona de Recesvinto consta de una diadema con decoración calada y cabujones con zafiros y perlas, de la que penden las letras de la dedicatoria regia. Se sustenta por cuatro cadenas que parten de una macolla de cristal de roca tallado. De su centro pende una cruz pectoral bizantina reutilizada, igualmente de oro y decorada con perlas y zafiros.

6. Arte lombardo en Italia (568-774)

El pueblo lombardo (o longobardo), de origen germánico, lleva a cabo un recorrido migratorio semejante al de ostrogodos y visigodos aunque en fechas más tardías. Pasan del norte de Europa a la región danubiana donde crean un pequeño reino (entre las actuales Eslovaquia y norte de Hungría) fronterizo con el reino de los gépidos y la Italia ostrogoda y bizantina. En el 568 los lombardos invaden el norte de Italia por la región del Friuli, estableciendo en 572 su capital en Pavía, para pasar al sur y conquistar las regiones de Spoleto y Benevento, donde establecen sendos condados. La región norte será conocida como *Langobardia Maior* y la sur *Langobardia Minor*, quedando separadas por un corredor bajo control bizantino que conecta las ciudades de Roma y Rávena. Su credo será el arriano, hasta el reinado de Agilulfo (590-616) en que se inicia su proceso de conversión al catolicismo. El reino lombardo perdura hasta el 774, fecha en la que es definitivamente sometido por los ejércitos carolingios (ver tema 8).

El arte del reino lombardo de Italia que ha perdurado hasta el presente, se concentra esencialmente en la *Langobardia Maior* y de un modo especial en la región italiana del Friuli. Son escasos los ejemplos arquitectónicos preservados, habiéndose perdido ejemplos cruciales como el *Palacio Real de Pavía*, sede de los monarcas lombardos, destruido en el siglo XI; o del *Palacio Real de Monza*, de finales del siglo VI, destruido en los siglos XIII y XIV y que, según Pablo Diácono, había sido edificado sobre un palacio anterior de época ostrogoda. Entre los edificios conservados se encuentra la iglesia monástica de *San Salvador de Brescia* (h. 553-560), que sigue el esquema tradicional de la basílica constantiniana, de tres naves separadas por arcos de medio punto sustentados por columnas (reutilizadas) y ábside semicircular. Posee restos de su decoración parietal a base de estucos con motivos vegetales y animales en relieve. En Cividale del Friuli se conserva el *Oratorio de Santa Maria in Valle*, también llamado *Tempietto Longobardo*, edificado por el duque y rey Astolfo

(744-756) como capilla de su complejo palatino. Se trata de un aula rectangular rematada por una triple cabecera cuyos espacios se cubren con bóvedas de cañón, decorada con estucos. Otro de los ejemplos conservados es el llamado *Templo del Clitunno* en Campello sul Clitunno (Umbría), una pequeña iglesia dedicada a San Salvador, que reutiliza un antiguo templo romano de orden corintio. En la *Langobardia Minor* se ha preservado la iglesia de *San Salvador de Spoleto* del siglo VIII, reedificada sobre una basílica anterior de los siglos IV y V, de características arquitectónicas semejantes a *San Salvador de Brescia*.

En cuanto a las artes plásticas, destaca la escultura de la que se conserva un buen elenco de piezas, tanto en el norte como en el sur de Italia. Su estilo muestra un predominio de la talla a bisel, mostrando de forma casi exclusiva temas zoomórficos y fitomórficos. El siglo VIII es el momento de máximo esplendor de la escultura de época lombarda, sin embargo las pautas escultóricas de estos momentos perduran en Italia hasta el siglo X, a lo largo de periodo carolingio. Junto a placas de cancel y relieves diversos decorados con composiciones geométricas, vegetales y de aves como pavos reales, palomas, etc., encontramos en la región del Friuli algunos excepcionales ejemplos de escultura figurada, vinculados a la época del rey Liutprando (712-744) y el llamado "renacimiento liutprandeo". Entre ellos destaca el *Altar del duque Ratchis* (737-744) (figura 16), elaborado en piedra de Istria, con la *Ascensión de Cristo* en la cara frontal, que aparece dentro de una mandorla sustentada por ángeles, bajo la *Dextera Domini* que corona la composición. A los lados se representan la *Visitación y la Epifanía* y en la cara posterior una composición geométrica y vegetal y cruces con gemas. Desde un punto de vista figurativo nos encontramos ante un

Figura 16. *Altar de Ratchis*. Cividale del Friuli, Museo Cristiano.

tipo de representaciones esquemáticas, casi abstractas, del todo alejadas de los cánones del pasado tardorromano y del arte bizantino, mostrando figuras rígidas y rostros inexpresivos, con claro predominio de la talla a bisel y un relieve poco profundo. Al mismo momento y ciudad pertenece la *fuente bautismal del Patriarca Calixto* (726-756) (figura 17), de forma octogonal y 3,54 m de altura. Sobre la base, constituida por ocho placas, se disponen otras tantas columnas con capiteles corintios y arcos de medio punto decorados con motivos en relieve a base de temas geométricos y vegetales, y parejas animales afrontados como pavos, ciervos, leones, etc. Dos de las placas de la base presentan decoración en relieve, una de ellas con inscripción alusiva al patriarca Sigualdo (756-786) y otra a su sucesor Paulino (786-802). La primera de ellas, de estilo semejante al *Altar de Ratchis*, muestra en el centro una cruz flanqueada por motivos vegetales y candelabros y un árbol de la vida con parejas de animales,

Figura 17. *Baptisterio de Calixto*. Cividale del Friuli, Museo Cristiano.

y a los lados dos roleos que circunscriben los símbolos del Tetramorfos. La placa de Paulino, posterior al momento lombardo, muestra dos de los cuatro símbolos del Tetramorfos (Lucas y Juan), siendo su estilo distinto, más naturalista, alejado del esquematismo y abstracción propios de la época lombarda. En la misma Cividale del Friuli encontramos la decoración en estuco del llamado *Tempietto Longobardo*, dispuesta en las zonas altas del templo y consistente en una serie de motivos vegetales y geométricos. En la zona superior del muro occidental, aparecen las monumentales figuras de seis santas de cuerpo entero, en relieve rotundo y estilo naturalista, de influencia bizantina. La peculiaridad estilística de los estucos, sin paralelo en el resto de la plástica de época lombarda, hace que su datación sea controvertida, oscilando según los diversos estudiosos desde el siglo VIII al XII.

De las artes del metal de época lombarda se conservan ejemplos notables como las *cubiertas del evangeliario de la reina Teodolinda* (589-616), regalo del papa Gregorio Magno en el 603, de oro, piedras preciosas y esmaltes, decorada con una cruz y cuatro camafeos romanos reutilizados en cada hoja. Entre otras piezas encontramos la *Cruz de Agilulfo* de influencia bizantina, o la *Corona Férrea*, compuesta por seis placas de aleación de plata y oro con gemas y esmaltes, que se articulan en su interior gracias a una tira central de hierro, supuestamente elaborada a partir de uno de los clavos de la Crucifixión de Cristo. Entre las piezas figuradas, encontramos la *placa de Agilulfo* de bronce sobredorado, en la que, a imitación de las representaciones imperiales tardorromanas y bizantinas (ver temas 1 y 2), se representa una escena presidida por el rey entronizado, flanqueado por dos soldados y dos victorias aladas y cuatro personajes sumisos oferentes.

7. Arte irlandés de los siglos VII a X

Durante los primeros siglos de la Era, la isla de Irlanda queda al margen de las vicisitudes políticas de resto de Europa y el proceso de conquistas y/o conflictos militares protagonizados por el Imperio Romano. De este modo, la llegada del cristianismo a Irlanda es también más tardía, manteniéndose un sistema político, social, religioso y cultural céltico. Se considera a San Patricio (h. 377/385-h. 461/464) el evangelizador de Irlanda, en un proceso de cristianización que debe forzosamente adaptarse a las particularidades de la isla como la dispersión del hábitat y la firme pervivencia de las costumbres paganas. Esto afecta de un modo directo a la nueva organización eclesiástica, que habrá de gravitar en torno a los complejos monásticos y eremitorios de los ámbitos rurales, en detrimento del sistema de catedrales y parroquias fundamentado en los centros urbanos. El siglo VIII es la época de mayor esplendor de la Irlanda cristiana y sus centros monásticos, que constituyen los principales centros culturales y artísticos de la isla, creando un importante número de códices iluminados,

piezas de orfebrería y de las artes del metal. En todas estas producciones perdura el sustrato de los repertorios decorativos célticos, que es mixtificado con los contenidos iconográficos cristianos. La situación política cambia drásticamente con la llegada de los pueblos vikingos a inicios del siglo IX, que controlarán Irlanda desde esa fecha hasta mediados del siglo XII, fundando nuevas ciudades costeras como Dublín. Hacia finales del siglo X los habitantes vikingos de Irlanda estaban mayoritariamente cristianizados, lo que se traduce en una cultura y arte comunes, constituyendo el periodo denominado hiberno-vikingo.

Las más antiguas muestras de la arquitectura cristiana en Irlanda son sencillas estructuras de piedra, generalmente correspondientes a pequeños oratorios, que pueden adoptar forma de barco invertido (*boat-shaped*) como en el *Oratorio de Gallarus*, también edificios rectangulares con techumbre a dos aguas, que trasponen a la piedra las formas de la arquitectura ancestral en madera (no conservada), o torres circulares con cubierta cónica, también en piedra.

Entre las piezas más notables de las artes del metal irlandesas del siglo VIII encontramos ejemplos como el *Broche de Tara*, la *Patena de Derrynaflan*, o el *Cáliz de Ardagh*, todas ellas de plata y plata parcialmente sobredorada, con

Figura 18. *Placa con Crucifixión de Rinnagan.* Dublín, Museo Nacional de Irlanda.

adornos de esmalte, ámbar, etc. Se decoran con motivos geométricos de complejos entrelazos, con la inclusión ocasional de elementos figurativos esquemáticos, que ejemplifican la plena pervivencia de las decoraciones de origen céltico. La *Placa con Crucifixión de Rinnagan* (figura 18), tal vez parte de una cubierta de códice, datada entre finales del siglo VII y el siglo VIII, es un ejemplo excepcional por su carácter figurativo. Con gran esquematismo formal, se representa a Cristo en la Cruz, flanqueado por dos ángeles en la parte superior y dos soldados romanos en la inferior uno de los cuales (Longinos) le atraviesa el costado con su lanza. La superficie de las figuras está recubierta de toda una serie de motivos geométricos a base de entrelazos, rosetas, etc., cincelados sobre el bronce.

Esta misma simbiosis de elementos está también presente en la ilustración de manuscritos irlandesa de los siglos VII a IX, entre los que el *Libro de Durrow*, es uno de los ejemplos más antiguos conocidos, datándose en la segunda mitad del siglo VII o a lo sumo hacia el 700. Contiene el texto de los cuatro Evangelios y entre sus folios ilustrados se encuentran diversas iniciales ornamentadas y algunas *páginas tapiz* o páginas decoradas enteramente con motivos geométricos y animales entrelazados, formando cruces, etc., todo ello en vivos colores. El códice incluye también cuatro folios decorados con los símbolos del Tetramorfos, situados al inicio de cada uno de los Evangelios, mostrando un esquematismo formal extremo, casi abstracto, quedando incluso el interior de las figuras decorados con elementos geométricos a modo de tapiz. Su mayor peculiaridad iconográfica es, sin embargo, que Juan y Marcos posean sus respectivos símbolos del Tetramorfos intercambiados, correspondiendo el león a Juan y el águila a Marcos. Este hecho se ha relacionado con la posibilidad de que el modelo textual del códice pudiera ser anterior (o ajeno) a la *Vulgata* de San Jerónimo del siglo IV. El *Evangeliario de Lindisfarne* es otro de los códices insulares más destacados, en este caso tal vez producido en Northumbria (norte de Inglaterra) hacia el año 700, denotando el influjo ejercido por el monacato irlandés a la vecina isla de Gran Bretaña. El estilo de sus miniaturas es semejante a las del *Libro de Durrow*, con la salvedad de las correspondientes a los Evangelistas que denotan una clara influencia bizantina tanto en su figuración, mucho más naturalista, como en el empleo ocasional del griego, identificándose a Mateo como *Hagios* en lugar de *Sanctus*. El *Libro de Kells*, datado entre la segunda mitad del siglo VIII y el 800 (figura 19), conservado en el Trinity College de Dublín, se considera el más suntuoso de los códices iluminados irlandeses. Contiene los cuatro Evangelios, además de las tablas canónicas de Eusebio de Cesarea y otros textos. Desde un punto de vista artístico es un claro continuador de la tradición irlandesa del *Libro de Durrow*, sin embargo sus miniaturas son más numerosas y su esquematismo menor. Junto a las páginas tapiz, iniciales ornamentadas y las representaciones del Tetramorfos, encontramos además otras ilustraciones como la de la *Virgen con el Niño*, o episodios de la vida de Jesús como las *tentaciones en el desierto* o el *arresto* (figura 19). En todas ellas se emplean colores vivos muy contrastados, con un predominio

del uso de artificiosos pliegues en las vestiduras y personajes con posturas forzadas, sin que falten los tradicionales motivos a base de complejos entrelazos geométricos y zoomórficos que enmarcan las escenas.

Figura 19. *Arresto de Cristo, Libro de Kells*, fol. 114r. Dublín, Trinity College.

En referencia a la escultura, sobresale la producción de cruces de piedra (y tal vez también de madera, no conservadas) de morfología, dimensiones e iconografía variables. Se erigen a cielo abierto en las inmediaciones de iglesias, datándose los ejemplares más tempranos a partir del siglo VII. Alcanzan su máxima monumentalidad (las llamadas *High Crosses*) y altura (3 a 6 metros), a partir el siglo VIII y sobre todo en los siglos IX y X. Su antecedente son las llamadas *Piedras de Ogham*, datadas a partir del siglo V (en época cristiana), que alcanzan los 1 a 3 metros de altura. Se trata de bloques de piedra verticales con letras incisas en alfabeto vernáculo, pero formando inscripciones latinas. A partir del siglo VII aparecen también losas de piedra decoradas con cruces incisas, halladas en contextos monásticos y, por fin, desde ese mismo siglo,

los primeros bloques de piedra verticales tallados en forma de cruz, con el interior decorado con motivos geométricos y figurativos muy esquemáticos, o simplemente geométricos como en la *Cruz de Carndonagh*, de hacia el 675. Con todo, el esquema "clásico" de las *High Crosses* se encuentra plenamente desarrollado en el siglo VIII tal y como muestran ejemplares como la *Cruz de Ahenny*, de hacia el 750. Las *High Crosses* se orientan en sentido este-oeste y constan de tres partes, todas ellas decoradas con motivos en relieve: plinto, cuerpo y coronamiento. El plinto es de forma troncopiramidal. El cuerpo posee forma de cruz, con un círculo dispuesto alrededor de la intersección de los brazos, muchas veces calado, sobre todo a partir del siglo IX. El coronamiento es de forma variable, yendo desde un bloque troncocónico, a la forma de edículo rectangular con techumbre a dos aguas. La iconografía es en la mayoría de los casos bíblica, pudiendo aparecer temas veterotestamentarios como el *Sacrificio de Isaac* o de *Daniel en el foso de los leones*, ambos presentes en ejemplos como la *Cruz de Moone* del siglo IX. Con mayor frecuencia se representan temas neotestamentarios, preferentemente la *Crucifixión*, que ocupa el centro de la cara principal de las cruces, tal y como muestran las Cruces de Monasterboice de inicios del siglo X. Tanto la llamada *West Cross* o *Tall Cross*

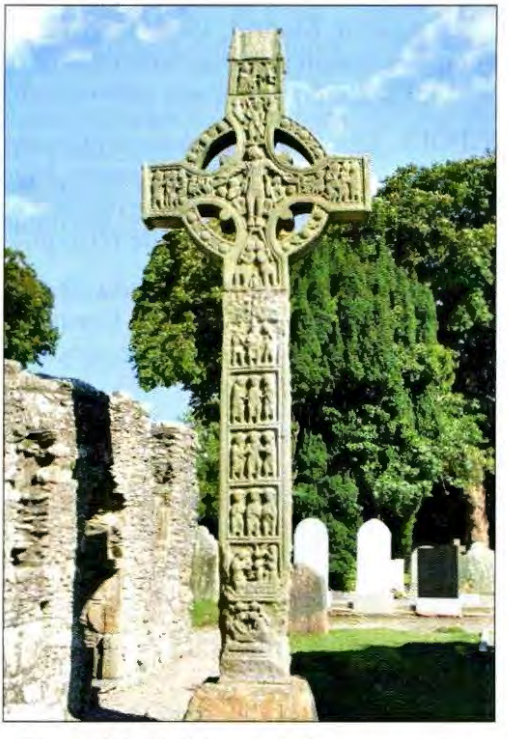

Figura 20. *Tall Cross de Monasterboice*. Louth, Irlanda.

de Monasterboice de 6,5 metros de altura (figura 20), como la *South Cross* o *Cruz de Muiredach*, datada hacia el 923 (gracias a su inscripción alusiva al comitente). Ejemplares como los mencionados de Monasterboice, además, presentan un completo programa iconográfico, en el que se representan otros temas bíblicos como *Moisés haciendo brotar agua de la roca*, la *Epifanía*, el *arresto de Cristo*, la *incredulidad de Santo Tomás* o el *Juicio Final*. La producción de este tipo de cruces se prolonga a lo largo de toda la época de dominación vikinga, hasta el siglo XII, y su dispersión geográfica abarca toda Irlanda (sobre todo en su mitad oriental), así como el norte de Gran Bretaña (Escocia y Northumbria).

Bibliografía

AUTORES VARIOS: *Roma e iBarbari. La nascita di un nuovo mondo*. Skira. Milán, 2008. Catálogo de la gran exposición realizada sobre los pueblos bárbaros de los siglos IV a IX, incluyendo estudios pormenorizados de diversos aspectos relativos a su historia, cultura y arte.

HUBERT, Jean; PORCHER, Jean y VOLBACH, Wolfgang Fritz: *La Europa de las invasiones*. Aguilar. Madrid, 1968. Obra de síntesis que recoge y analiza las principales manifestaciones artísticas del periodo de las Invasiones, con especial atención por el arte merovingio.

PALOL, Pere de y RIPOLL, Gisela: *Los Godos en el Occidente europeo: ostrogodos y visigodos en los siglos V-VIII*. Encuentro. Madrid, 1988. Obra de síntesis que recoge las principales manifestaciones artísticas del reino ostrogodo de Italia y del reino visigodo de *Hispania*.

VIDAL, Sergio: *La escultura hispánica figurada de la Antigüedad Tardía (siglos IV-VII)*. Tabularium. Murcia, 2005. Compendio y análisis de la escultura figurada de la Península Ibérica de épocas tardorromana y visigoda y su problemática iconográfica.

Tema 8

EL ARTE PRERROMÁNICO DE LOS SIGLOS IX Y X

Sergio Vidal Álvarez
Inés Monteira Arias

Esquema de contenidos

1. El prerrománico en el Occidente europeo. Contexto histórico. *Sergio Vidal Álvarez.*
2. El arte carolingio (751-843). *Sergio Vidal Álvarez.*
   2.1. El llamado "renacimiento" carolingio.
   2.2. Arquitectura.
   2.3. Las artes plásticas en época carolingia.
   2.4. Las artes suntuarias: orfebrería y eboraria.
3. El arte otoniano (936-1024). *Sergio Vidal Álvarez.*
4. El arte prerrománico del reino de Asturias (718-925). *Sergio Vidal Álvarez.*
   4.1. Arquitectura.
   4.2. Escultura y pintura.
   4.3. Orfebrería.
5. El arte "mozárabe" y los beatos (finales del siglo IX a inicios del XI). *Inés Monteira Arias.*
   5.1. Contexto histórico y terminología.
   5.2. Arquitectura.
   5.3. Los códices ilustrados: el arte de los beatos.

1. El prerrománico en el Occidente europeo. Contexto histórico

El fin de los merovingios y su reemplazo en el poder por sus mayordomos de palacio, los carolingios, se consuma en 751 con Pipino el Breve (751-768), padre de Carlomagno (768-814). La amenaza lombarda hacia Roma, es la causa

del requerimiento de auxilio que formula el Papa al nuevo poder carolingio, desencadenando en el fin de los dominios lombardos en Italia (ver tema 7), la ampliación de fronteras del reino franco y la creación de los Estados Pontificios. Se inicia así una nueva relación entre el Papado y un reino occidental "bárbaro", afianzándose con la coronación de Pipino como rey de los francos por Esteban II, legitimando así su poder. El proceso culmina en la Navidad del 800, con la coronación en Roma de Carlomagno como nuevo Emperador de Occidente por León III, en claro desafío al Imperio Bizantino. El Papado corta así sus lazos con el Imperio de Oriente y el antiguo reino de los francos pasa a ser imperio, cuyas fronteras irán desde Francia y la mitad norte de Italia a las actuales Alemania, Eslovaquia y Eslovenia por el este, y en Occidente una franja al sur de los Pirineos, la *Marca Hispánica*, desde las actuales provincias de Guipúzcoa a Barcelona. Esta unidad territorial es efímera, perdurando hasta la muerte del hijo de Carlomagno, Ludovico Pío (814-840). Mediante el tratado de Verdún del 843 el Imperio queda dividido entre los tres nietos de Carlomagno: Carlos II *el Calvo* (823-877), Lotario I (817-855) y Luis *el Germánico* (817-876), considerándose al hijo de este último, Carlos III *el Gordo* (881-887), último emperador carolingio. La rama germánica derivará en el futuro *Sacro Imperio Romano Germánico*, siendo Otón I (936-973) de nuevo coronado emperador en 962 por el Papa, instaurándose el periodo otoniano. La muerte del emperador Enrique II (1014-1024) y el inicio de la dinastía Salia marca el fin de este periodo.

Tras el 711, en la Península Ibérica la situación política está marcada por la consolidación del poder musulmán, primero del Emirato y posteriormente Califato omeya de al-Andalus, quedando tan solo al margen la *Marca Hispánica*, germen de los futuros condados y reinos cristianos de la zona pirenaica, y la actual Asturias. Desde este último territorio, a partir de la figura mítica de Pelayo, se consolida entre los siglos VIII a X un reino cristiano, en ciertos aspectos sucesor del visigodo, que va ampliando sus fronteras hasta devenir en el reino de León.

2. El arte carolingio (751-843)

2.1. *El llamado "renacimiento" carolingio*

Son múltiples los factores que intervienen en la renovación artística acaecida en época carolingia y el eco que tendrá en momentos posteriores. El ideal del esplendor del Imperio Romano-cristiano del pasado y la figura (mitificada) de Constantino, son las bases sobre las que se asienta la ideología del nuevo poder político, uniendo lo espiritual y lo terrenal en las figuras del papa y del emperador. La voluntad de vinculación con el pasado romano-cristiano es firme, y así queda reflejada en las formas de auto-representación del poder, desde la imagen

que aparece en las monedas, a la recuperación del lenguaje monumental de la Antigüedad. En este sentido, se reutilizan antiguas estatuas ecuestres de bronce, como la estatua (supuestamente de Teodorico) llevada desde Rávena a Aquisgrán, o se crean nuevas en reducido tamaño, como el pequeño bronce ecuestre de Carlomagno o Carlos *el Calvo* del Museo del Louvre. Consta igualmente la reutilización de sarcófagos romanos, como el del propio Carlomagno, con escenas del mito de Perséfone, así como la de multitud de piezas antiguas de glíptica, adaptadas a las nuevas obras de orfebrería. En este proceso de recuperación encontramos personajes de la talla intelectual de Eginardo (775-840), biógrafo de Carlomagno, o de Alcuino de York (735-804), quedando materializada en todos los ámbitos de la cultura y las artes, con la creación de un renovado lenguaje artístico que, de forma deliberada, se fundamenta en la plástica tardorromana y el arte cristiano de los siglos IV a VI (ver temas 1 y 2). Dicho proceso pudo estar favorecido por la presencia de artistas bizantinos, que habrían emigrado a Occidente a causa de la crisis iconoclasta. La actividad monástica es otro de los factores clave del "renacimiento carolingio", siendo desde los principales monasterios, bajo patrocinio regio, donde se desarrolla con mayor intensidad el proceso de recuperación y reinterpretación de la cultura clásica. La *Regla* de San Benito de Nursia (h. 480-547) y su orden benedictina, son la base sobre la que en estos momentos, con el beneplácito del poder imperial, Benito de Aniane (750-821) reforma el monaquismo a través de su *Concordia regularum*.

2.2. *Arquitectura*

Aquisgrán, lugar ocasional de residencia invernal de Pipino del Breve y Carlomagno por sus aguas termales, pasa desde finales del siglo VIII a ser la residencia invernal permanente del monarca y la capital de su imperio. Entre el 790 y el 805 Carlomagno manda construir un nuevo complejo palatino compuesto de varios edificios intercomunicados, de los que han sobrevivido algunas estructuras de la gran sala de asambleas en el actual ayuntamiento de la ciudad, y la *capilla palatina* (figura 21), conservada casi íntegramente, como cuerpo central de la actual catedral gótica. Proyectada por Eudes de Metz, la *capilla palatina de Aquisgrán* sigue un esquema arquitectónico ya empleado en el pasado, tomando como referente la configuración de iglesias como *San Vital de Rávena* de época de Justiniano (ver tema 2), siendo, a su vez, modelo para construcciones posteriores. Se trata de un edificio de planta centralizada de doble cuerpo, con el núcleo central octogonal, cubierto con cúpula, este cuerpo se rodea de un deambulatorio hexadecagonal (16 lados) de dos niveles de altura, con sus tramos cubiertos por bóvedas de arista. El deambulatorio se interrumpe en la zona oriental por una cabecera rectangular (no conservada). El interior se decora a base de mármoles polícromos traídos desde Rávena y Roma, destacando la alternancia cromática de las dovelas de los arcos en blanco y verde oscuro. Las cubiertas, incluida la cúpula, se decoraron con mosaicos hoy no

conservados, siendo los actuales obra de los siglos XIX y XX. Las proporciones del edificio son mucho más esbeltas que las de *San Vital*, especialmente en la zona superior del cuerpo central donde, en cada uno de los ocho tramos, se disponen dos niveles superpuestos de parejas de arcos peraltados. En la capilla fue enterrado Carlomagno, en un sarcófago romano sustituido a inicios del siglo XIII por la actual urna-relicario de oro y piedras preciosas.

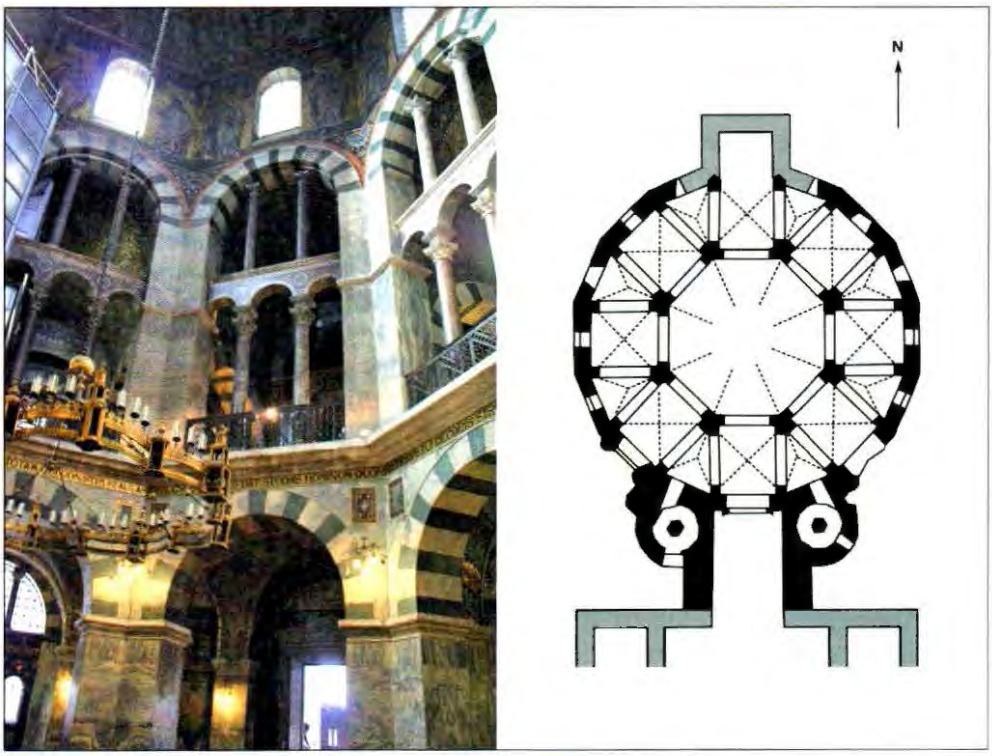

Figura 21. *Capilla Palatina de Carlomagno*. Aquisgrán. Interior y planta.

De la arquitectura monástica no se conservan conjuntos completos de la época, sin embargo, en la abadía suiza de *Sankt Gallen* fue hallado un excepcional documento gráfico en pergamino, encargo del abad Gothberto (816-837). Se trata de la planta ideal de un monasterio dibujada en tinta roja, detallando la distribución espacial de los distintos edificios y dependencias monásticas como la residencia del abad, cocinas, establos, etc. La iglesia domina el conjunto, de planta basilical de tres naves, transepto y ábsides contrapuestos, con dos torres a ambos lados del acceso occidental y un claustro cuadrangular en el costado meridional. Es un testimonio excepcional relativo al nivel alcanzado en el siglo IX respecto a la distribución arquitectónica y espacial de un complejo monástico, sin embargo, ilustra también la importancia otorgada al extremo occidental del templo, con un altar propio y dos torres flanqueando la

entrada, como contrapunto al ábside principal. Este es precisamente un aspecto básico de la arquitectura eclesiástica de época carolingia, que perdurará en la posterior arquitectura otoniana y románica alemana, el llamado *Westwerk* o "construcción occidental", entre cuyos ejemplos conservados sobresale el de la *Abadía de Corvey* (Alemania). Aunque reformado, el *Westwerk* de Corvey data de 873-885 y consiste en un cuerpo rectangular de gran altura, con fachada recta a la que se abren diversos vanos (puertas de acceso y ventanales), con dos monumentales torres (reformadas) coronando el conjunto. En la parte interna el *Westwerk* se abre a las naves del templo a dos niveles de altura, constituyendo el superior una tribuna destinada al monarca y su séquito. La configuración, altura y número de torres de los *Westwerke* es variable, así como su distribución interna, pudiendo albergar incluso alguna pequeña capilla. En la *Abadía de Lorsch* (Alemania) se ha preservado un pórtico de mediados del siglo IX (figura 22), consistente en un cuerpo rectangular de dos niveles, rematado en los extremos por dos exedras. El cuerpo inferior se abre, a modo de arco de triunfo romano, en tres arcos de medio punto separados por semicolumnas con capiteles corintios, mientras que el superior muestra una serie de pilastras con capiteles jónicos bajo arcos de mitra. El paramento combina plásticamente la piedra y el ladrillo, recordando a soluciones empleadas en la arquitectura de época merovingia (ver tema 7).

Figura 22. *Pórtico de la Abadía de Lorsch* (Alemania).

2.3. *Las artes plásticas en época carolingia*

La ilustración de manuscritos es uno de los agentes principales del llamado "renacimiento carolingio" marcando un evidente distanciamiento con respecto al esquematismo propio de la miniatura merovingia. La recuperación de las formas y el uso del color propios de los códices de los siglos IV a VI, se materializa en la producción de los principales monasterios, creándose diferentes escuelas pictóricas como las de Tours, Metz, Reims o la palatina de Aquisgrán. El *Evangeliario de la Coronación de Viena*, es uno de los ejemplos más tempranos y significativos, producido en la escuela palatina a finales del siglo VIII (h. 794-800), siendo utilizado por Carlomagno en su coronación como emperador del año 800. El texto combina diferentes tipos de letra, usando el oro para los encabezados y ostenta 16 miniaturas a folio completo, entre las que encontramos las correspondientes a los cuatro evangelistas. En ellas se advierte la influencia directa de la plástica tardorromana y bizantina temprana (siglos IV a VI), representándose las figuras con gran realismo y volúmenes rotundos, junto a sus respectivos textos e instrumentos de escritura, vistiendo a la antigua, túnica, palio y sandalias. El entorno es también realista, con detalles paisajísticos y elementos representados en escorzo, sugiriendo profundidad espacial (figura 23). Este códice es prototípico del estilo palatino, formando parte de la llamada "Escuela de Ada" (por el *Evangeliario de Ada*, hermana de Carlomagno) cuyas pautas siguen vigentes en códices posteriores como la *Primera Biblia de Carlos el Calvo* o *Biblia Viviana*, elaborada en Tours en 845-846. En su ilustración inicial (fol. 1v) se representa al rey David, con los rasgos de Carlos *el Calvo*, tocando la lira, rodeado de músicos y soldados y en los extremos las personificaciones de cuatro virtudes. Por el contrario, el *Evangeliario de Ebbon*, elaborado en el monasterio de Hautviers (cerca de Reims) hacia 816-835, muestra miniaturas de estilo diferente. Aunque sus composiciones, policromía y ambientación paisajística se basan igualmente en modelos tardoantiguos, el aspecto gráfico es muy distinto, caracterizándose por el uso de múltiples trazos paralelos y en zigzag que otorgan un particular carácter vibrante y enérgico a las miniaturas. El *Salterio de Utrech*, elaborado en Reims hacia 820-830, supone un grado más en este estilo "vibrante" de la miniatura carolingia, con dinámicas composiciones protagonizadas por figuras de pequeñas dimensiones, dispuestas junto a arquitecturas y elementos paisajísticos, dibujados con trazos en zigzag y zonas sombreadas. Se considera que estas particulares características pueden basarse en un original perdido de los siglos IV a VI, seguidor de la tradición de códices como el *Virgilio Vaticano* del siglo V. Hacia el año 1000 el códice se encuentra en Canterbury (Inglaterra), donde actúa de fuente de inspiración para diversos libros miniados ingleses de los siglos XI y XII.

De la plástica monumental carolingia se conservan diversos conjuntos de pintura mural y mosaicos como el del ábside de la *iglesia de Germigny-des-Prés* (Francia) de inicios del siglo IX, en el que se representa a dos ángeles custodiando el Arca de la Alianza y una *Dextera Domini* que corona la composi-

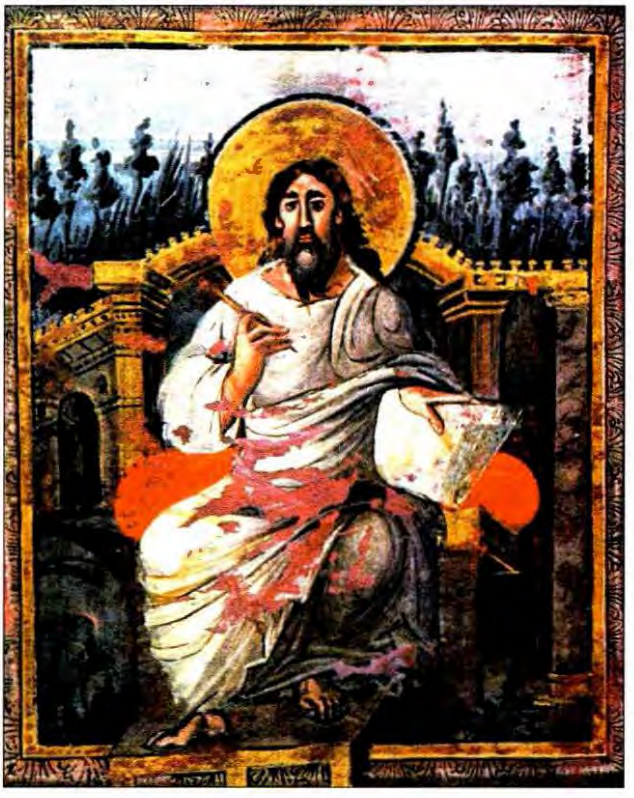

Figura 23. San Juan Evangelista. *Evangeliario de la Coronación*, Viena, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer.

ción. La austeridad iconográfica de este mosaico contrasta con la desplegada en los mosaicos de esta misma época de la ciudad de Roma como los de los ábsides y arcos triunfales de las iglesias de *Santa Práxedes* (figura 24), Santa *Cecilia en Trastevere* y *Santa Maria en Domnica*, todos ellos comisionados por el papa Pascual I (817-824). El referente a los mosaicos de los siglos IV a VI es en ellos mucho más evidente que en *Germigny-des-Prés*, especialmente en los dos primeros casos, donde se muestran composiciones sobre fondo azul con nubes, semejantes al *mosaico de San Cosme y San Damián* del siglo VI (ver tema 7), con la *Ascensión de Cristo* en el centro y a los lados santos y santas y la figura de Pascual I, con nimbo cuadrado, portando la maqueta del edificio (figura 24). En ellos se observa también la influencia de la plástica bizantina, siendo el ejemplo más representativo el de la *capilla de San Zenón de la iglesia de Santa Práxedes*, con su cubierta decorada con *Cristo Pantocrátor* en medallón sustentado por cuatro ángeles y en los muros santos y santas y un *Agnus Dei*. En Castelseprio, cerca de Milán, encontramos las pinturas al fresco del *ábside de Santa María foris portas*, descubiertas en 1944. Se representan diversas escenas del ciclo de la *infancia de Jesús*, basadas en los Evange-

lios Apócrifos y su estilo es naturalista, tanto en la ambientación de las escenas como en las figuras, basado en los cánones de la Antigüedad Tardía y el primer arte bizantino. Su datación ha sido muy controvertida, yendo desde el siglo VII al X, sin embargo análisis recientes parecen confirmar una cronología para el edificio de hacia el siglo IX, lo que situaría a los frescos entre las muestras más sobresalientes de la época.

Figura 24. Mosaico absidal. *Santa Práxedes*, Roma.

2.4. *Las artes suntuarias: orfebrería y eboraria*

La renovación plástica protagonizada por la miniatura tiene su reflejo en las producciones de orfebrería y eboraria de la época, mostrando también las pautas del "renacimiento" de las artes. En orfebrería encontramos obras como el *altar de oro de San Ambrosio de Milán* obra del orfebre Volvinio de los años 824-859, de lámina de oro y plata sobredorada, esmaltes y piedras preciosas. Presenta en el frente escenas repujadas de la *vida de Cristo* y *Cristo Pantocrátor* rodeado de los apóstoles y el Tetramorfos, y en el reverso escenas de la vida de San Ambrosio. Destacan igualmente las cubiertas del *Codex Aureus de San Emmeram* del 870 (figura 25), que perteneció a Carlos *el Calvo*, de oro, piedras preciosas y perlas. Los relieves muestran a *Cristo Pantocrátor*, rodeado de los evangelistas y escenas cristológicas, cuyo dinamismo de las figuras nos remite al *Salterio de Utrech*. Este mismo estilo se encuentra en el *cristal*

de Lotario II (588-569), un disco de cristal de roca, tallado con diversos episodios de la Historia de Susana. En cuanto a la eboraria, sobresalen obras como las *cubiertas de Evangeliario de Losch*, hoy repartidas entre Roma y Londres, donde *Cristo Pantocrátor* y la *Virgen con el Niño* ocupan las respectivas placas centrales, mostrando santos bajo arcos, escenas cristológicas y, en la superior, *Cristo Pantocrátor* en medallón sustentado por ángeles. Su estilo, técnica y composición remiten a la eboraria bizantina del siglo VI (ver tema 2).

Figura 25. Cubierta del *Codex Aureus de San Emmeram*. Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

3. El arte otoniano (936-1024)

La coronación de Otón I en Roma como emperador en 962, supone el retorno a la dignidad imperial y, en consecuencia, la voluntad política de vinculación con el pasado romano y la dinastía carolingia. A ello se suman los contactos políticos con Bizancio, mucho más estrechos que en época carolingia, que culminan con el matrimonio entre Otón II (967-983) y Teófano, nieta del emperador Nicéforo II Focas.

La vinculación con el pasado carolingio, en especial con la figura de Carlomagno, se manifiesta en la arquitectura a través de ejemplos paradigmáticos como la *capilla Palatina de Aquisgrán*, modelo en que se basan diversos edificios de época otoniana. Es el caso de la *iglesia de Ottmarsheim* (Francia) de planta octogonal tanto en el cuerpo central como el deambulatorio o, parcialmente, en la zona del *Westwerk* de la *iglesia de la Trinidad de Essen*, que reproduce tres tramos del octógono original. Entre las principales construcciones del momento encontramos edificios de grandes dimensiones, parcialmente basados en la arquitectura carolingia como la *iglesia de San Miguel de Hildesheim*, mandada construir por el obispo Bernward (993-1022), de tres naves, con ábsides contrapuestos y un potente *Westwerk* con tres torres que hace las veces de segundo transepto. El interior es sobrio, alternando un pilar y dos columnas en la separación entre naves y, como única concesión cromática, combinando el rojo y el blanco en las dovelas de los arcos y los pilares principales. Las cubiertas son planas en el interior con techumbre a dos aguas externa, dejando los muros de la nave central lisos, con una hilera de ventanales en la zona superior. Con pocas variaciones, este modelo arquitectónico, denominado "protorrománico", es el característico del periodo otoniano, que encontramos en otras construcciones como *San Pantaleón de Colonia*, mandada construir por la emperatriz Teófano (972-991), sin ábside contrapuesto pero igualmente con potente *Westwerk*, o *San Ciriaco de Gernrode* (960-965), de nuevo con ábsides contrapuestos, pero con la presencia de tribunas de posible influencia bizantina.

En referencia a las artes plásticas de época otoniana, al igual que en el periodo carolingio, la producción se desarrolla en los principales monasterios, creando un lenguaje artístico a partir de la ilustración de manuscritos que marca la transición entre la herencia carolingia (mixtificada con influencias bizantinas coetáneas) con las pautas del futuro románico. Destacan ejemplos como el *Registrum Gregorii* (figura 26) encargado por Egberto de Tréveris hacia el 985, donde, entre otras miniaturas, encontramos una representación del emperador Otón II (967-983) al modo antiguo, entronizado y recibiendo tributo por parte de las personificaciones de las cuatro provincias del Imperio. Una representación semejante aparece en el *Evangeliario de Otón III* (996-1002) pero a doble página. En un momento más avanzado, el *Sacramentario de Enrique II* (1014-1024), muestra miniaturas como la de *Cristo coronando al Emperador*, donde se advierte un estilo más esquemático, de figuras hieráticas que preceden al románico, con la excepción de la figura de Cristo, de claro influjo bizantino. Las artes suntuarias siguen las mismas pautas, actuando de transición entre el pasado carolingio y el futuro románico, a la par que reflejando influencias bizantinas. Sobresalen ejemplos como el *Antipendio de la catedral de Basilea* hoy en París, donado por Enrique II y su mujer Cunegunda a un importante monasterio benedictino, de lámina de oro repujada con piedras preciosas y perlas, representando bajo arcadas a *Cristo Pantocrátor* en el centro flanqueado por tres arcángeles y San Benito, y a los pies de Cristo la pareja de donantes. Sobresalen también las obras de bronce encargadas por el obispo

Bernward para la *catedral de Hildesheim* como las monumentales puertas de hacia 1015, con escenas contrapuestas en relieve del Antiguo y del Nuevo Testamento, y la columna de fuste helicoidal, a imitación de las columnas imperiales romanas (a escala menor), con la representación de escenas cristológicas en relieve, datada hacia 1020. En el terreno de la eboraria encontramos el marfil de *Otón I entregando la maqueta de la catedral de Magdeburgo a Cristo* de hacia 962-968 o el *Marfil de la coronación de Otón II y Teófano* (h. 982-983), de fuerte influencia bizantina, con Cristo coronando a la pareja imperial, vestidos al modo de los emperadores de Oriente.

Figura 26. Otón II entronizado, folio del *Registrum Gregorii*. Chantilly, Musée Condé.

4. El arte prerrománico del reino de Asturias (718-925)

La particular situación geográfica del reino de Asturias, permite el desarrollo de un arte de características propias, que incorpora elementos de la tradición visigoda anterior e influencias de la Europa cristiana del momento. A lo largo de la existencia del reino, el poder se va afianzando y las conquistas terri-

toriales se suceden, situándose la primera capital con Pelayo (718-737) en Cangas de Onís, tras la batalla de Covadonga del 722, para pasar a Pravia con Silo (774-783) y posteriormente a Oviedo, antes del 812, con Alfonso II (791-842), ciudad que ostentará la capitalidad hasta la creación del reino de León. Es en época de este último monarca cuando se produce el hallazgo del enterramiento del apóstol Santiago, construyendo en el lugar una primera iglesia.

4.1. *Arquitectura*

Son muy escasos los vestigios conservados del periodo pre-ovetense, habiéndose hallado, gracias a recientes campañas arqueológicas, una serie de fortificaciones militares en los pasos de montaña de la Carisa y la Mesa. Las dataciones de Carbono 14 arrojan fechas que se asocian al momento de defensa contra la invasión musulmana y la primera línea fronteriza del reino. En Cangas de Onís se encuentra la *iglesia de la Santa Cruz* edificada por Favila (737-739), hoy totalmente reconstruida, y de la época de Pravia se conserva, aunque muy restaurada, la *iglesia de San Juan de Santianes de Pravia*, mandada construir por Silo. El edificio es de tres naves, con ábside semicircular, transepto y un cuerpo cuadrangular a los pies, destinado a acoger las sepulturas regias. Su aspecto actual se debe a las profundas reformas acaecidas entre los siglos XVI y XX, conservando de la construcción original el sector de las naves.

La época de mayor apogeo constructivo se sitúa entre los reinados de Alfonso II (791-842) a Alfonso III (869-910), con el periodo de Ramiro I (842-850) como momento álgido. Con Alfonso II y el traslado de la capitalidad a Oviedo se produce una ingente actividad constructiva en la ciudad, que es considerada la nueva Toledo. Además de las murallas y el palacio regio, el monarca manda construir la catedral, dedicada al Salvador (de cuyo complejo parece conservarse únicamente, en parte, la *Cámara Santa*), y una serie de iglesias adyacentes, de las que ha sobrevivido la cabecera de una de ellas, la de *San Tirso*, con ventana trífora y obra de sillarejo. El edificio mejor conservado de este momento (terminado en el 812) es la *iglesia de San Julián de los Prados*, originalmente dedicada a los santos Julián y Basilisa, situada a las afueras de la ciudad y tal vez perteneciente a un conjunto monástico. De planta basilical de tres naves separadas por pilares y arcos de medio punto, posee atrio a los pies de una única altura, transepto y triple cabecera cuadrangular. Las naves y el transepto se cubrían con sistema de armadura de madera, mientras que en la triple cabecera se emplean bóvedas de cañón. El exterior se refuerza con una serie de contrafuertes que recorren el edificio y sobre el ábside se dispone una cámara superior, sin acceso directo desde el interior. Su único acceso es desde el exterior, a través de una ventana trífora con columnitas y capiteles. Esta estancia, característica de la arquitectura prerrománica asturiana, ha sido interpretada por algunos estudiosos como posible lugar donde se depositaba el "tesoro" de la iglesia, no obstante, no existe todavía un consenso acerca de su

posible función verdadera. El templo destaca por su decoración pictórica que cubría las paredes tanto del interior como del exterior, en este último caso (apenas conservada) a base de imitación de sillares en *opus quadratum*, cubriendo la obra de sillarejo. Desde un punto de vista arquitectónico el edificio posee a la vez analogías y divergencias con respecto a la arquitectura de época visigoda. Así, la triple cabecera y la concepción general del edificio poseen antecedentes como *San Juan de Baños* (ver tema 7), en cambio, aspectos como el tipo de aparejo, sillarejo en lugar de grandes sillares colocados en seco, su concepción espacial más estilizada, o el elemento de la cámara situada sobre el ábside, son soluciones propias del momento. A esta misma época pertenece la primera *iglesia de Santiago de Compostela*, cuya cabecera era el propio mausoleo de época romana, supuesto lugar de enterramiento del apóstol, complejo que será sustituido en pocas décadas por la construcción de Alfonso III.

En el monte Naranco, en las inmediaciones de Oviedo, el rey Ramiro I manda construir un complejo palatino del que se han preservado dos edificios, la *iglesia de San Miguel de Lillo*, y un pabellón de uso civil que será pronto transformado en la *iglesia de Santa María del Naranco* situando un altar en su pórtico oriental. De la *iglesia de San Miguel de Lillo* (figura 27) se ha conser-

Figura 27. *San Miguel de Lillo*. Oviedo. Exterior.

vado únicamente la zona occidental, compuesta por el atrio con tribuna y el arranque de las tres naves, habiéndose derrumbado (tal vez en el siglo XI) la triple cabecera, el transepto y buena parte de las naves. La solución de la tribuna sobre el atrio, con acceso con escaleras desde el interior, es característica de la arquitectura prerrománica asturiana, siendo interpretada como tribuna regia, desde donde el monarca asistía a los oficios. El templo estaba completamente cubierto con bóvedas de cañón, como se aprecia en el primer tramo conservado de las naves, lo que supone un avance técnico que precede en la arquitectura peninsular a las soluciones desarrolladas en el románico. *Santa María del Naranco* (figura 28) fue en origen un pabellón regio de uso civil, como atestigua su configuración arquitectónica y decoración a base de temas profanos. Es de planta rectangular con dos pisos, el inferior de escasa altura cubierto con bóveda de cañón con arcos fajones, interpretado como zona de servicios. El superior o salón regio, al cual se accede desde una doble escalera exterior, es de proporciones esbeltas y se cubre con bóveda de cañón peraltada y arcos fajones que descansan en ménsulas. Sus muros se articulan mediante una serie de arcos ciegos dispuestos sobre capiteles y fustes con decoración sogueada y a ambos extremos se disponen dos tribunas, abiertas al exterior mediante una triple arquería de arcos de medio punto sustentados por columnas. Sobre las tri-

Figura 28. *Santa María del Naranco*, Oviedo. Exterior.

bunas existen sendas cámaras abiertas únicamente al exterior, al modo del "tesoro" de los edificios eclesiásticos. La obra es de sillarejo y hormigón, empleándose sillares de mayores dimensiones en los ángulos y todo el exterior se refuerza mediante una serie de contrafuertes. Del final del reinado de Ramiro I o de inicios del de su sucesor Ordoño I (850-866) data la *iglesia de Santa Cristina de Lena*, edificio de nave única cubierto con bóveda de cañón, al que se añaden cuatro cuerpos cuadrangulares, dos a los lados formando un transepto, la cabecera al este y un atrio con tribuna a los pies. En la separación entre el presbiterio y la nave se dispone una triple arquería con columnas, en cuyo centro encontramos dos placas de cancel y una barrotera decoradas en relieve.

Durante el reinado de Alfonso III fue reedificada la *basílica de Santiago de Compostela*, edificio de tres naves, con atrio y cabecera cuadrangulares, que fue demolido al construirse la actual catedral románica y del que se conocen algunos vestigios gracias a las excavaciones arqueológicas efectuadas en el lugar. De este momento sí se ha preservado la *iglesia de San Salvador de Valdediós*, consagrada por el monarca en el 893 y considerada la última gran construcción del reino de Asturias. La iglesia, probablemente perteneciente a un complejo monástico, sigue la tradición de los reinados anteriores, con planta basilical de tres naves separadas por pilares, cubiertas con bóvedas de cañón y triple cabecera cuadrangular, conservando restos de pintura mural. A la época de Alfonso III pertenece también la *Foncalada* en Oviedo, fuente en forma de edículo con bóveda de cañón y cubierta a dos aguas, ejemplo excepcional de las infraestructuras civiles con las que contaba la capital ovetense.

4.2. *Escultura y pintura*

La escultura prerrománica asturiana muestra una clara vinculación con el pasado visigodo, habiéndose conservando un profuso conjunto de elementos pertenecientes al mobiliario litúrgico de las iglesias, en los que predomina la talla a bisel conformado un relieve poco profundo, en dos planos de profundidad contrastados. El estilo figurativo es muy esquemático y los temas van desde las composiciones geométricas y vegetales, como en las placas de cancel de *Santa Cristina de Lena*, a los temas figurativos entre los que encontramos representaciones de personajes sacros como en *San Miguel de Lillo*, o representaciones de animales, jinetes y figuras danzantes, como en *Santa María del Naranco*. En conjuntos escultóricos como el de *San Miguel de Lillo* se observa la presencia de esta escultura de herencia visigoda, en elementos como las basas decoradas con el Tetramorfos, sin embargo, coexiste con otro tipo de piezas, posibles barroteras, decoradas con personajes portando un cayado. En ellas la figuración humana adquiere un mayor volumen y las superficies presentan la técnica del modelado. Siguiendo de nuevo el estilo de herencia visigoda, en la misma *iglesia de San Miguel del Lillo*, encontramos en las jambas de acceso al templo una representación sin parangón en la plástica coetánea.

En ambas jambas se dispone una composición, basada en la iconografía de los dípticos consulares bizantinos de los siglos V y VI como el de *Aerobindus* del 506 (ver tema 2), mostrando en los registros superior e inferior al cónsul entronizado junto a dos dignatarios y en el centro una escena circense protagonizada por acróbatas y fieras. Estamos pues ante un ejemplo que muestra una consonancia ideológica con la *renovatio imperii* carolingia y su retorno al pasado artístico de los siglos IV a VI.

En referencia a la pintura, se conservan algunos restos en *San Miguel de Lillo* en los que se representan figuras masculinas, una de ellas portando un instrumento musical, de estilo figurativo y cromatismo semejante al de los posteriores beatos. El principal conjunto pictórico del prerrománico asturiano lo constituyen, sin embargo, los frescos del interior de *San Julián de los Prados* (figura 29). Datados en época de Alfonso II, cubren la práctica totalidad de las zonas altas de las naves, transepto y triple cabecera, mostrando composiciones anicónicas basadas en la representación de edificios palaciegos, cortinajes, cruces "de la victoria" de cuyos brazos penden el alfa y la omega, jarrones con flores y elementos geométricos varios. Estos elementos han sido relacionados con una posible representación simbólica de la *Jerusalén Celeste*, siendo en todo caso su referente formal e iconográfico la representación de edificios y cortinajes que encontramos en la plástica de los siglos IV a VI (mosaicos de *San Jorge de Salónica*, mosaico del *Palatium* de Teodorico de *San Apolinar Nuevo*), lo que de nuevo refleja un ideal artístico relacionado con la coetánea *renovatio* carolingia.

Figura 29. Esquema (según M. Berenguer) y detalle de las pinturas. *San Julián de los Prados*, Oviedo.

4.3. *Orfebrería*

La *Cámara Santa de la catedral de Oviedo* custodia las principales piezas de la orfebrería de la época, entre las que sobresale la *Cruz de los Ángeles*, donada por Alfonso II a la Catedral en 808, según indica una de sus inscripciones (figura 30). Posible obra de orfebres llegados del norte de Italia, es una cruz-relicario en forma de cruz griega patada, recubierta de lámina de oro, con cabujones que engastan gemas y camafeos romanos. Un siglo más tarde, en 908, Alfonso III dona a la misma catedral una segunda cruz, de mayores dimensiones, la *Cruz de la Victoria*, en forma de cruz latina con los brazos trilobulados, forrada de lámina de oro y decorada con esmaltes y pedrería en cabujones. En 910 Fruela II (910-924) dona a esa misma catedral la *arqueta de las ágatas*, de forma troncopiramidal invertida, forrada de lámina de oro repujada con motivos vegetales, que enmarcan placas de ágata de dimensiones y formas diversas. En la parte superior de la cubierta se reutiliza una placa de oro, de posible factura merovingia, decorada en *cloisonné* con granates y gemas. En la placa de base aparece la inscripción dedicatoria y los símbolos repujados del Tetramorfos junto a una cruz de forma semejante a la *Cruz de la Victoria*.

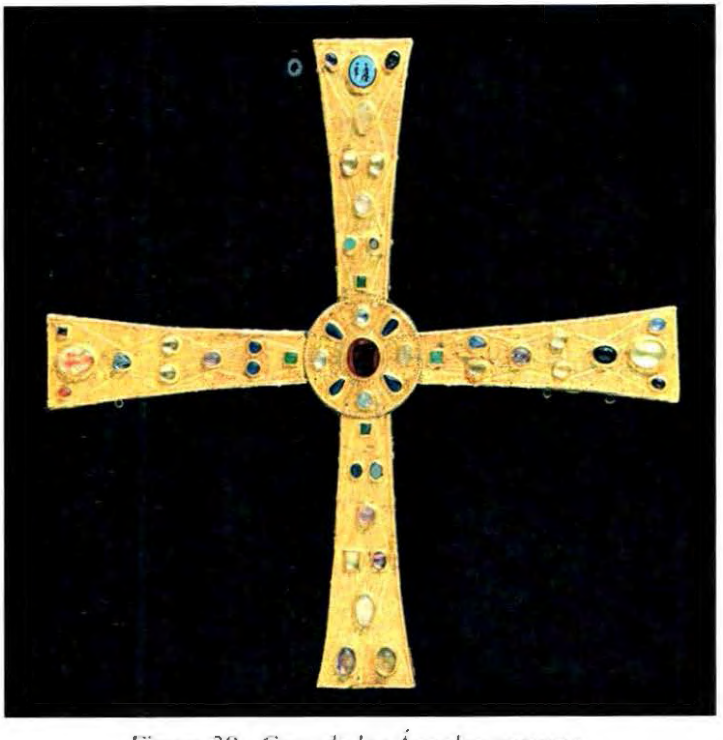

Figura 30. *Cruz de los Ángeles*, anverso.
Cámara Santa, Catedral de Oviedo.

De tipología análoga es la *Arqueta de San Genadio* o *de Astorga*, donada entre los años 900-919 por Alfonso III a la catedral de esa ciudad. De plata sobredorada, está decorada con motivos repujados consistentes en esquemáticos ángeles y árboles estilizados en los costados, en la cubierta el *Tetramorfos* y un *Agnus Dei*, y en la base una *Cruz de la Victoria*.

5. El arte "mozárabe" y los beatos (finales del siglo IX a inicios del XI)

Se denomina "arte mozárabe" a un original estilo que se desarrolla en el norte de la Península Ibérica entre finales del siglo IX e inicios del XI, en los campos de la arquitectura y la pintura. Este arte surge a partir del contexto de convivencia y confrontación ideológica existente entre cristianos y musulmanes en al-Andalus. Por ello, aunque coincide cronológicamente con el arte asturiano, tiene unos rasgos distintivos derivados del contacto con el arte andalusí, cuya estética se reinterpreta adaptándose al ámbito religioso hispanocristiano. En arquitectura se realizan pequeñas iglesias y ermitas caracterizadas por el empleo del arco de herradura andalusí (o sobrepasado). En la ilustración de manuscritos asistimos a la producción de los beatos, unos códices que acompañaban el *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana con miniaturas conceptuales de gran colorido y creatividad.

El arte mozárabe fue principalmente desarrollado por los cristianos de al-Andalus emigrados hacia tierras del norte, aunque el término "mozárabe" resulta controvertido por ser inexacto históricamente, como veremos. En todo caso, estamos ante una de las manifestaciones con más personalidad de su época, siendo el arte medieval más propiamente hispánico y una fuente de inspiración para el románico.

5.1. *Contexto histórico y terminología*

A la muerte de Alfonso III el reino astur se dividió entre sus tres hijos, pero una sucesión de enfrentamientos llevó en la reunificación de Galicia, Asturias y León a inicios del siglo X, fijándose la capital en León. En esta época, el norte peninsular estaba fraccionado entre el reino de León (o astur-leonés), el condado de Castilla, el reino de Navarra y la Marca Hispánica (los condados catalanes).

En la zona fronteriza entre los reinos cristianos (principalmente León) y al-Andalus, bajo la cordillera cantábrica, se erigieron desde finales del siglo IX unos pequeños monasterios donde confluyen elementos del arte asturiano y del musulmán, aunque creando soluciones propias. Estos templos fueron construidos y ocupados por monjes cristianos procedentes de tierras andalusíes y

reproducen los rasgos de las iglesias erigidas en suelo musulmán por las comunidades cristianas.

El término "mozárabe" fue acuñado en 1919 por el ilustre historiador del arte Manuel Gómez Moreno en la primera obra monográfica dedicada a este estilo, que aún no había acaparado la atención de los especialistas. Este nombre procede del vocablo árabe "musta'rab", que significa "arabizado", con el que se designaba comúnmente a los cristianos andalusíes, pues adoptaron en muchos casos la lengua y la cultura de los musulmanes. No obstante, resulta más exacto hablar de "dimmíes", palabra referida a las comunidades religiosas del *Libro* (cristianos y judíos) que vivieron bajo el poder islámico. El término "mozárabe" ha sido fuertemente criticado por esa imprecisión y también porque muchos historiadores consideran que no fueron únicamente cristianos huidos de al-Andalus quienes desarrollaron estas creaciones, especialmente en la ilustración de manuscritos, donde las técnicas y procedimientos pudieron ser aprendidos por monjes oriundos del norte peninsular. Se han propuesto otras designaciones como "arte de repoblación", aunque tampoco resultan convincentes, ya que actualmente se descarta la idea de una completa repoblación de la meseta, siendo más probable que fueran tierras poco ocupadas pero no deshabitadas. Aún con todo, este arte está asociado al fenómeno repoblador. Por ello, el término de referencia para el arte hispano del siglo X sigue siendo "mozárabe" ante la ausencia de una terminología más acertada o representativa, permitiendo al menos reflejar uno de sus rasgos principales: la huella evidente de la estética musulmana.

A pesar de la influencia del arte musulmán, el arte mozárabe refleja un contexto de confrontación religiosa e ideológica entre cristianos y musulmanes. El pacto de la "dimma" garantizaba la libertad de culto a los cristianos andalusíes, pero les obligaba al pago de tributos específicos y coartaba la edificación de nuevas iglesias, prohibiendo el proselitismo religioso. A mediados del siglo IX surgía en Córdoba el *Movimiento de los "mártires"*, encabezado por Eulogio y Álvaro de Córdoba. Estos religiosos promovieron el insulto público al Islam y a su Profeta para provocar un movimiento cristiano de resistencia, persiguiendo la pena capital (el supuesto martirio) establecida por la autoridad omeya para quienes blasfemaran contra Mahoma o el Corán. A pesar de que este movimiento, por su carácter fanático, tuvo poco respaldo entre los cristianos del sur, inició una corriente de confrontación religiosa donde algunos buscaron el "martirio" atacando públicamente al Islam. Esta actitud enlazaba con la rivalidad que ya mostraba el reino astur, siendo los textos de sus ideólogos (Eulogio y Álvaro) las primeras obras de ataque doctrinal contra el Islam redactadas en la Península Ibérica, que alimentarán la ideología de la "Reconquista" propia de los siglos posteriores. Es posible, así, que muchos de los cristianos emigrados o huidos de al-Andalus hacia tierras cristianas del norte lo hicieran por motivos religiosos, como revelan algunas miniaturas de los beatos que parecen reflejar esa ideología hostil al Islam. Por otro lado, el avance de la frontera cristiana hacia el sur y la cesión de tierras para edificar nuevos monasterios favorecieron la llegada de estos *dimmíes*.

5.2. *Arquitectura*

La arquitectura mozárabe presenta una gran diversidad de materiales y soluciones estructurales, encontrando sus raíces en la arquitectura visigoda, en la asturiana y en el arte andalusí. Los edificios se construyen en piedra, madera y tapial, mientras las plantas pueden ser basilicales, de cruz griega o latina. Lo más habitual es encontrar iglesias basilicales de tres naves o de nave única. Las primeras suelen tener dos filas de columnas con arcos de herradura sobre los que se apoyan las cubiertas de madera, mientras las de nave única se cierran normalmente con bóveda de cañón. Es habitual que las cabeceras tengan forma de arco de herradura en planta, siendo también el arco sobrepasado islámico el más habitual en alzado, donde aparece enmarcado por un alfiz. Como en las mezquitas, el soporte empleado es la columna, y los capiteles suelen decorarse con acanto estilizado. Los relieves figurativos resultan escasos y muy esquemáticos. En la cubierta encontramos bóvedas y cúpulas, falsas cúpulas y techumbres de madera. Suelen tener tejado a dos aguas y un característico alero muy saliente soportado por modillones de rollos, protegiendo los muros de la intemperie y otorgando originalidad a los edificios. Los modillones de rollos bajo el alero permanecerán en el arte románico y son el germen de los canecillos esculpidos.

Los edificios mozárabes son principalmente monasterios y pequeños eremitorios realizados entre finales del siglo IX e inicios del siglo XI. En territorio andalusí se conservan escasas iglesias mozárabes, destacando la *iglesia rupestre de Bobastro* en Málaga, de la que quedan pocos restos. Ésta ya tiene una cabecera tripartita, con planta de herradura en el ábside central y naves separadas por arcos sobrepasados. Otra construcción especialmente interesante fue *Santa María de Melque*, en Toledo, edificada bajo el dominio musulmán probablemente en el siglo VIII. Tiene planta de cruz griega con un ábside de herradura al interior y plano al exterior que la emparentan con las demás iglesias de este estilo.

Los principales monasterios conservados se sitúan en los reinos de León y Castilla, aunque también existieron algunos en los condados catalanes. En el reino de León destaca el *monasterio de San Miguel de Escalada*, el mejor conservado de todos (figura 31). Sabemos por una inscripción que se erigió en 913 y que fue levantado por unos monjes cordobeses agrupados bajo un tal abad Alfonso. El complejo constaba de unas dependencias, una iglesia y una torre que aun persiste, aunque ha sido objeto de restauraciones y pertenece a la época románica. Se piensa que en esta torre pudo situarse un *scriptorium*, la habitación destinada a la copia e ilustración de manuscritos. Realizada en piedra, teja y ladrillo, la iglesia tiene adosada en el lateral sur una peculiar galería con arcos de herradura, sobre la que descuella el alero con modillones de rollo. La decoración de los capiteles con acanto estilizado nos traslada también al arte cordobés, mientras algunas piezas reutilizadas en el interior con relieves esquemáticos son consideradas visigóticas o asturianas, en función del historiador. *San*

Figura 31. Monasterio de *San Miguel de Escalada*, 913, León.

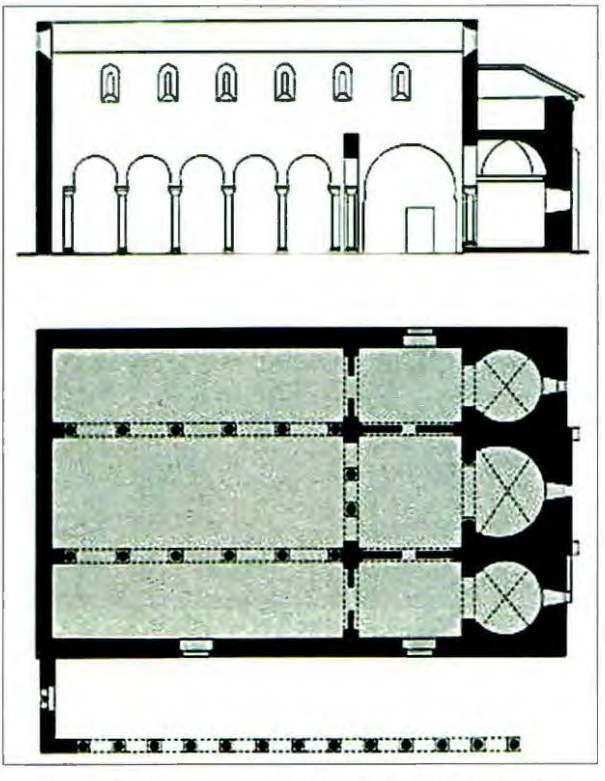

Figura 32. Planta y sección de la iglesia de *San Miguel de Escalada*, 913, León.

Miguel tiene planta basilical de tres naves separadas por columnas y arcos sobrepasados, con una cabecera tripartita compuesta por tres ábsides de planta de herradura, aunque recta la exterior (figura 32). Mientras los ábsides presentan bóvedas de casco gallonado, las naves tienen cubierta plana de madera. La mayor altura de la nave central permite abrir ventanas sobre las laterales.

La *iglesia de San Cebrián de Mazote* (Valladolid) se ha fechado en las primeras décadas del siglo x. Tiene una planta basilical de tres naves separadas por dos hileras de arcos de herradura, que sostienen la cubierta de madera a dos vertientes (figura 33). La cabecera es triple, aunque sólo el ábside central presenta forma de herradura en planta siendo cuadrados los dos espacios laterales. Cuenta también con un transepto que en planta termina a ambos lados en arco de herradura, como en el ábside, cubriéndose ambas capillas con bóvedas gallonadas, lo mismo que el ábside. La planta de esta iglesia resulta peculiar por tener un ábside contrapuesto en la zona de los pies que pudo servir para albergar las reliquias.

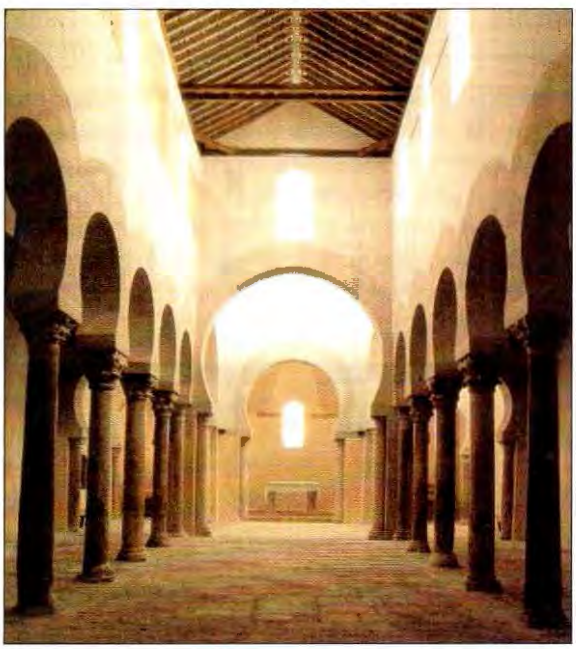

Figura 33. Nave central *de San Cebrián de Mazote*, siglo x, Valladolid.

En la actual provincia de Soria encontramos la *iglesia eremítica de San Baudelio de Berlanga*, una de las más originales construcciones "mozárabes", aunque datada ya a mediados del siglo xi (figura 34). La pobreza de su exte-

Figura 34. Interior de la ermita de *San Baudelio de Berlanga*, mediados del siglo XI, Soria.

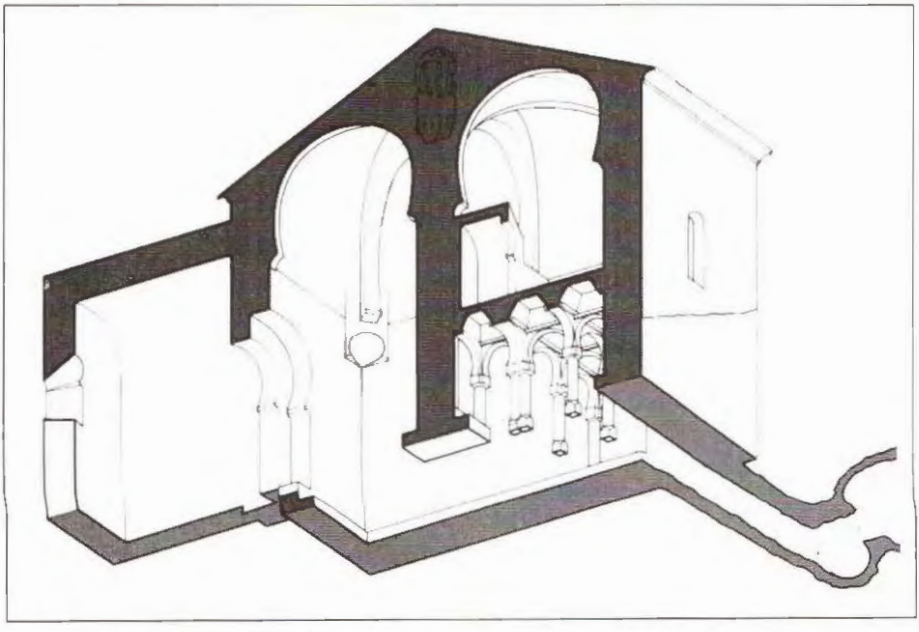

Figura 35. Sección en perspectiva axonométrica de la ermita de *San Baudelio de Berlanga*, Soria.

rior contrasta con la complejidad estructural y la riqueza decorativa del interior. La sencilla puerta con arco de herradura da paso a un santuario compuesto por dos volúmenes cuadrangulares: una capilla que ejerce de ábside y la nave cuadrada, cubierta por una bóveda de base octogonal y nervios radiales que confluyen en una gruesa columna central, a modo de palmera. Casi la mitad de la nave está ocupada por una tribuna que genera dos pisos, uno superior y otro inferior, dividido por arcos de herradura y finas columnas. Esta parte baja da acceso a una caverna rupestre que sirvió probablemente para alojar a un eremita (figura 35). Encima de la gran columna central hay una pequeña cavidad que pudo reservarse para albergar reliquias. La decoración pictórica es románica (siglos XI y XII) y presenta motivos de caza, de guerra y animales como el elefante, el camello y el oso.

Destacan también otros eremitorios y monasterios como *Santiago de Peñalba* fundada por el obispo de Astorga en 937 y *Santo Tomás de las Ollas* (ambas en León); *San Miguel de Celanova* (Orense), *Santa María de Lebeña* (Cantabria) y *San Millán de la Cogolla* (La Rioja).

Mucho más tarde, hacia el siglo XIII, con el avance de la conquista cristiana de la Península surge el conocido como *arte mudéjar*, otro estilo híbrido resultante de la incorporación de las técnicas de los alarifes mudéjares (musulmanes establecidos bajo dominio cristiano) a la edificación de iglesias. Este estilo arquitectónico, cuya terminología es tan discutida como la de "mozárabe", se desarrolló principalmente en ladrillo y presenta unos rasgos muy diferentes de la arquitectura mozárabe, además de estar enormemente distanciado en el tiempo, por lo que resulta importante no confundir el término "mozárabe" con el de "mudéjar".

5.3. *Los códices ilustrados: el arte de los beatos*

Se conoce como beatos a un conjunto de manuscritos que reproducen la obra escrita por Beato de Liébana en el siglo VIII, el *Comentario al Apocalipsis*. Este texto tuvo un gran éxito en los siglos posteriores a su elaboración, siendo copiada e ilustrada por distintos monjes entre los siglos X y XIII. De los 31 manuscritos conservados en la actualidad, 24 son ilustrados, y aunque la mayoría pertenecen a la época románica, las primeras ilustraciones que marcan el estilo son del siglo X.

Beato o *Beatus* (m. 798) fue un célebre monje que vivió en el valle de Liébana y compuso diversas obras de importancia para la Iglesia hispana de su época. Además de escribir contra la herejía adopcionista que surgió en Toledo, fue autor del himno *O Dei Verbum* donde nombraba al apóstol Santiago "Patrón de España", sembrando el germen de un culto que culminaría en el milagroso hallazgo de su sepulcro (hacia el 813) y en la organización de la

peregrinación cristiana más masiva de Europa, el Camino de Santiago. Pero la obra de Beato que más éxito posterior conoció fue el *Comentario al Apocalipsis* (h. 786), donde el monje lebaniego reunía comentarios de teólogos cristianos anteriores para ofrecer una explicación al hermético texto de San Juan. El valor de esta obra estriba en que explica el Apocalipsis en clave profética, interpretando los acontecimientos de su época (la pugna adopcionista, principalmente) como señales de la llegada del Fin de los Tiempos. Este aspecto concedió vigencia y difusión al texto durante la Plena Edad Media, un periodo dominado por la creencia en la proximidad del Juicio Final y el Apocalipsis. Las catástrofes descritas en el texto bíblico se veían cumplidas en la *Hispania* de la época debido a la ocupación islámica y al debilitamiento del poder cristiano. Lo que se conoce como "mentalidad milenarista" tuvo una enorme trascendencia pero no giró únicamente en torno al año 1000; fueron muchas las fechas fijadas para el advenimiento del Fin del Mundo y esas creencias no cesaron hasta el siglo XIII.

Entre los ejemplares ilustrados del *Comentario al Apocalipsis*, lo que llamamos "beatos", se conservan unos ocho del siglo X y seis del siglo XI, siendo el resto de los siglos XII y XIII. Estilísticamente estos códices ofrecen una auténtica renovación de la pintura por medio de la incorporación de nuevos colores vivos y armónicos (gracias al uso de pigmentos aglutinados con huevo y miel) y de una representación completamente abstracta del espacio, con la eliminación deliberada de la perspectiva. Lo más llamativo del arte de los beatos es la enorme expresividad del dibujo que responde a una completa linealidad sin claroscuro, que genera formas planas, hieráticas y carentes de corporeidad. Las figuras se colocan escalonadamente y aparecen ocultas tras sus ropajes, definidos mediante líneas. Los ojos se representan en gran tamaño para lograr una gran fuerza dramática y un efecto expresionista. Estos cuerpos alargados con ojos saltones destacan ante un fondo de gran intensidad lumínica, componiendo turbadoras visiones del universo apocalíptico. Con frecuencia los fondos de las escenas están formados por bandas horizontales de colores. Este rasgo, lo mismo que las iniciales decoradas, remite a la Escuela carolingia de Tours. Las influencias islámicas se aprecian en los frecuentes arcos de herradura (a veces con dovelas alternadas en blanco y rojo), en las figuras sentadas *a la turca*, los instrumentos musicales y otros elementos presentes en los marfiles andalusíes.

El monje llamado *Magius* o Magio es el autor de uno de los beatos más antiguos y significativos. Se trata del *Beato Magio* o Beato Morgan (por conservarse en esta biblioteca de Nueva York), fechado a mediados del siglo X y realizado para el monasterio leonés de *San Miguel de Escalada* (figura 36). Magio definió en este libro diversas pautas formales y estéticas que encontramos en otros beatos posteriores, como la inclusión del Libro de Daniel para su ilustración junto al Apocalipsis. También incorpora un rasgo característico de muchos beatos, las bandas de colores de fondo con las que se alude de manera esquemática al espacio (figura 36). Gómez Moreno señaló a *Magius* como

el autor del primer beato que serviría de modelo para el resto, sin embargo existen varios ejemplos anteriores. Actualmente se piensa que pudo haber un beato ilustrado original, hoy perdido, debido a la reiteración de pautas iconográficas en los distintos manuscritos, aunque resulta imposible aventurar si se ilustró en tiempos de Beato, el autor del texto, o a lo largo del siglo IX.

Magio trabajó en el monasterio zamorano de *San Salvador de Tábara*, donde inició otro códice, el *Beato de Tábara*, que fue terminado en 970 por su discípulo Emeterio con la ayuda del escriba Senior y la monja Ende, una de las primeras pintoras documentadas de la Edad Media. Tiene anotaciones en árabe y entre los escasos folios ilustrados que han llegado hasta nuestros días destaca la interesante representación del propio *scriptorium*, donde los miniaturistas se autorretratan en plena labor (figura 37). En ella alaban la altura de la torre de piedra y se ven con claridad las campanas, quizá más destacadas por el hecho de que en al-Andalus los cristianos tuvieron prohibido su uso. Este beato también sirvió de modelo para diversas copias castellanas de época románica.

Figura 36. *Adoración del Cordero místico. Beato de Magio*. Pierpont Morgan Library de Nueva York, mediados del siglo X, fol. 174v.

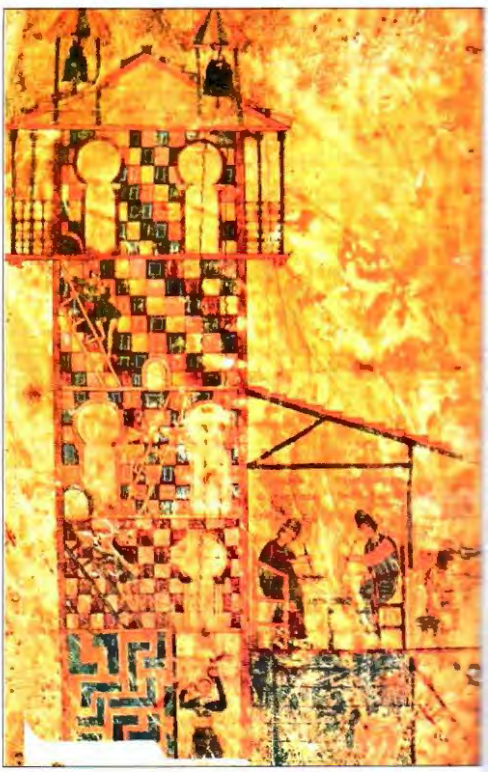

Figura 37. *Scriptorium del monasterio de Tábara. Beato de Tábara*, 970, Archivo Histórico Nacional de Madrid, f. 139.

El *Beato de Gerona* es otra obra principal dentro de esta producción, ilustrado por Emeterio y la monja Ende en 975. Se trata del ejemplar más rico en variedad de ilustraciones debido a que no sólo representa el *Comentario al Apocalipsis* y el Libro de Daniel. Incluye también miniaturas de los evangelistas, escenas de la vida de Jesús y un folio con la *cruz de Oviedo*. Esta cruz aparecerá en diversos beatos reproduciendo la cruz de la Victoria asturiana que lleva el lema "con este signo vencerás" y representa a la que llevó Pelayo en Covadonga, tratándose de un emblema de la lucha contra el Islam. En el *Beato de Gerona* encontramos interesantes y reveladoras ilustraciones como la del jinete que clava su lanza en una serpiente y lleva atuendo andalusí, con un turbante acabado en dos flecos (figura 38).

Figura 38. Detalle de un jinete con turbante, *Beato de Gerona*, Catedral de Gerona, 975, fol. 134v.

Los beatos del siglo XI mantienen la estética original puramente "mozárabe" hasta la segunda mitad del siglo, cuando se empiezan incorporar rasgos románicos. Destaca de esta época el *Beato de Fernando I* (Biblioteca Nacional de Madrid) realizado para este monarca en 1047. Considerado uno de los más bellos y completos beatos, fue ilustrado por Facundo con 98 asombrosas miniaturas de vivo colorido. La representación alegórica de Babilonia, sentada *a la turca*, es una de las más famosas (figura 39).

Figura 39. Representación alegórica de *Babilonia*, *Beato de Fernando I*, Biblioteca Nacional, 1047, fol. 224v.

Figura 40. *Infierno del Beato de Silos*, British Library de Londres, h. 1109, fol. 2r.

Muchas ilustraciones de los beatos ejercieron influencia en el arte románico, ofreciendo un valioso repertorio fantástico para representar el infierno y sus condenas. Los demonios, monstruos y trasgos románicos tienen así su antecedente en miniaturas como la del famoso *Infierno del Beato de Silos* donde cuatro demonios infringen castigos a los pecadores (figura 40). Otro tanto puede decirse de las distintas visiones apocalípticas que serán traspuestas a los tímpanos de las iglesias.

La estética misteriosa de estas miniaturas y su ilimitada fuerza creativa sitúa a los beatos entre los códices más valiosos de la Edad Media. Realizados en monasterios con menos poder y posibilidades económicas que los *scriptoria* carolingios, la originalidad y riqueza artística de los beatos resulta insólita, incorporando además muchas más firmas de artistas. No en vano han sido objeto de innumerables estudios y reproducciones facsímiles, aunque sus inquietantes representaciones apocalípticas encierran aún muchos mensajes por descifrar.

Bibliografía

ARIAS PÁRAMO, Lorenzo: *El arte de la Monarquía Asturiana*. Trea, Oviedo, 1999. Estudio que recopila las principales muestras artísticas del prerrománico asturiano, con completo aparato gráfico.

BANGO TORVISO, Isidro: *El Arte Mozárabe. Historia 16*. Historia Viva. Madrid, 1998. Análisis completo y actualizado sobre el arte conocido como mozárabe, su arquitectura y miniatura, con imágenes y planos de las principales obras arquitectónicas.

CID PRIEGO, Carlos: *Arte prerrománico de la monarquía asturiana*. Gea. Oviedo, 1995. Estudio sobre la arquitectura y las artes plásticas del prerrománico asturiano de los siglos VIII a X, con abundante repertorio bibliográfico.

CONANT, Kenneth John: *Arquitectura carolingia y románica 800-1200*. Cátedra. Madrid, 1995. Estudio básico que en sus dos primeras partes se ocupa del estudio de la arquitectura de época carolingia y de los siglos X a XI, incluyendo el periodo otoniano.

GRODECKI, Louis; MÜTHERICH, Florentine y TARALON, Jean; WORMALD, Francis: *El siglo del año mil*. Aguilar. Madrid, 1973. Obra de síntesis que analiza las principales manifestaciones artísticas de Europa Occidental del siglo X e inicios del XI, con especial atención por el arte otoniano.

HUBERT, Jean, PORCHER JEAN y VOLBACH, Wolfgang Fritz: *El Imperio Carolingio*. Aguilar. Madrid, 1968. Obra de síntesis que analiza las principales manifestaciones artísticas del Imperio Carolingio.

STIERLIN, Henri: *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe*. Editorial Nacional. Madrid, 1983. Estudio contextualizado de las ilustraciones de los beatos y sus pintores, así como sobre el significado iconográfico de sus miniaturas. Contiene ilustraciones en color a gran tamaño.

YARZA LUACES, Joaquín: *Arte asturiano, arte mozárabe*. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1985. Aproximación sistemática y completa a la arquitectura y las artes figurativas hispánicas de época prerrománica. Incluye numerosas fotografías y plantas de edificios.

— *Arte y arquitectura en España 500-1250*. Cátedra. Madrid, 1996. Estudio de síntesis sobre las principales manifestaciones artísticas de la Península Ibérica de la Alta Edad Media desde el mundo tardorromano al románico.

— *Beato de Liébana*. Manuscritos iluminados. Moleiro, Barcelona, 1998. Uno de los estudios más completos sobre los beatos, con magníficas ilustraciones.

Cuarta parte

EL ARTE ROMÁNICO: UN LENGUAJE COMÚN PARA LA CRISTIANDAD OCCIDENTAL (SIGLOS XI A XIII)

Tema 9

APROXIMACIÓN AL ARTE ROMÁNICO: CONTEXTO HISTÓRICO Y FUNDAMENTOS ESTILÍSTICOS

Inés Monteira Arias

Esquema de contenidos

1. Contextos histórico e ideológico del arte románico.
   1.1. La reforma gregoriana y la hegemonía papal en Occidente.
   1.2. La expansión del monacato y la orden de Cluny.
   1.3. Las rutas de peregrinación: el Camino de Santiago.
   1.4. La lucha contra el Islam: la "Reconquista" y las cruzadas.
2. El estilo románico.
   2.1. El surgimiento del arte románico y sus fases.
   2.2. La nueva arquitectura.
   2.3. Tipos constructivos y el modelo de las iglesias de peregrinación.
   2.4. La escultura monumental y la función de la imagen.
   2.5. Pautas formales y compositivas: claves de lectura de la imagen románica.

1. Contextos histórico e ideológico del arte románico

El siglo XI representa un punto de inflexión en la historia occidental debido al esplendor cultural y económico que se inicia en el mundo cristiano. Aunque el periodo prerrománico ya ofrece creaciones artísticas muy elaboradas, por primera vez en la Edad Media vemos nacer un arte común que logra imponer las mismas directrices estilísticas en las iglesias europeas, a pesar de sus variantes regionales. También es la época del nacimiento de la literatura roman-

ce, cuya manifestación más singular fueron los cantares de gesta recitados en las cortes y en las plazas con acompañamiento musical.

El románico surge a mediados del siglo XI y perdura hasta mediados del XIII en algunas regiones. La arquitectura, la escultura y la pintura monumental se unirán para componer el edificio religioso, experimentando un florecimiento conjunto nunca antes visto en el mundo cristiano. Entre los rasgos más característicos del arte románico destaca la construcción de iglesias abovedadas en piedra y la presencia frecuente de imágenes en sus muros. La madurez del estilo llega hacia el año 1100, cuando podemos hablar de la existencia de una arquitectura y de un lenguaje plástico común a todos los reinos cristianos occidentales. Pero, a pesar de la unidad sin precedentes que se observa, existen múltiples manifestaciones locales y características propias de cada región.

El románico es el resultado de la *construcción masiva* y sin precedentes de iglesias, que se extienden como una red por Occidente. El famoso testimonio del monje cluniacense Raúl Glaber en sus *Historias del primer milenio* (h. 1047) muestra la envergadura de esta iniciativa constructiva: "Se aproximaba ya el tercer año después del Mil cuando en el mundo entero [...] se renovaron los edificios de las iglesias; aunque la mayoría, bien construidas, no lo habrían necesitado, cada pueblo cristiano rivalizaba con el otro para disfrutar de la más armoniosa. Era como si la propia tierra, sacudiéndose para despojarse de la vejez, se revistiera de un cándido manto de iglesias. En esta época, los fieles embellecieron casi todas las catedrales, todos los monasterios de los distintos santos e incluso los más pequeños oratorios de campo".

Semejante fenómeno artístico fue producto de su contexto político, económico, ideológico y social. La concepción intelectual de un arte común para Occidente fue un ambicioso proyecto eclesiástico, donde el Papado (con la *Reforma Gregoriana*) y la *orden monástica de Cluny* desempeñaron un papel protagonista. Fueron necesarios, además, importantes recursos económicos para la edificación sistemática de iglesias y monasterios en piedra, que llegaron por medio de donaciones regias y ofrendas de nobles, fieles y peregrinos. La fuerte inversión material que supuso esta iniciativa constructiva no hubiera sido posible sin el *auge económico* que surgió a partir de una auténtica *revolución agrícola* y gracias a la *preponderancia militar frente al Islam*.

Desde principios del siglo XI asistimos a un gran *crecimiento demográfico* que sucedía a una larga época de depresión, marcada por las luchas intestinas, las invasiones y las epidemias. La revolución agrícola empezó a transformar la faz de Europa gracias a innovaciones técnicas que permitieron el aumento de la superficie cultivada (el arado de vertedera normando, la mejora de los mecanismos de tiro y la introducción del molino hidráulico, de procedencia islámica) y provocaron la movilidad del campesinado. La economía agrícola, que hasta entonces se había limitado a la subsistencia, empezó a contar con excedentes, generando un desarrollo urbano y comercial que repercutió en la reacti-

vación de la moneda. El sistema político predominante en la época, el *Feudalismo*, estaba enfocado a facilitar la gestión del territorio otorgando mayor poder a los señores frente a la antigua centralización monárquica. En esta sociedad estamental, los nobles y el clero fueron las élites políticas propietarias de la tierra, mientras el tercer estamento estaba integrado por los siervos dedicados al trabajo agrario y a la defensa del Señor, así como por un colectivo creciente de artesanos y comerciantes.

La riqueza llegó también por la progresiva hegemonía militar frente al Islam y el consiguiente botín guerrero. Desde mediados del siglo XI la promoción de la campaña antiislámica fue una prioridad para el Papado, cuando la ideología de la guerra sacralizada empezaba a arraigar en todo el ámbito cristiano. A finales de este siglo la guerra religiosa dejó de centrarse sólo en al-Andalus para dirigirse también hacia Tierra Santa con la convocatoria de la Primera Cruzada en 1095. Se abre un periodo de fuerte desarrollo de la actividad marítima que permitió además trazar nuevas rutas comerciales, pues los musulmanes dejaron de controlar el Mediterráneo.

En el siglo XI se produce también la consolidación de las *rutas de peregrinación* en Occidente, que fomentaron el desarrollo económico y la construcción de iglesias y otras obras de ingeniería. El culto a las reliquias empujó a un gran número de peregrinos a dirigirse hacia Jerusalén, Roma o Santiago de Compostela, con el consiguiente desarrollo de las infraestructuras. El Camino de Santiago favoreció especialmente la difusión del estilo románico y la creación de un clima de intercambio cultural sin precedentes.

Son así muchos los factores que intervienen en el surgimiento del arte románico y que resulta imprescindible conocer para entender este fenómeno artístico. De todos ellos, la Reforma gregoriana y el auge del monacato fueron los más determinantes.

1.1. *La reforma gregoriana y la hegemonía papal en Occidente*

Se conoce como Reforma Gregoriana al proyecto de transformación del clero que surge por iniciativa papal a mediados del siglo XI. El impulso definitivo de esta reforma fue dado por el papa Gregorio VII (1073-1085) aunque el plan de cambiar la Iglesia occidental y aumentar el poder pontificio se había iniciado décadas antes.

Los valores monásticos se sitúan en el fondo de este proyecto que tuvo como premisas la lucha contra la *simonía* (compra-venta de cargos y dominios eclesiásticos) y el *nicolaísmo* (casamiento o falta de celibato de los clérigos). La reforma persiguió en gran medida evitar la intervención del poder temporal (civil) en asuntos eclesiásticos, lo que se transformó en un aumento significativo de la autoridad pontificia, convirtiendo al papa en jefe supremo de

la cristiandad. A partir de esta reforma, los cargos eclesiásticos fueron nombrados desde Roma y se adoptó una nueva liturgia, la romana (el rito romano), en distintos reinos que no la seguían, como en la Península Ibérica, donde hasta entonces se había mantenido el rito visigótico-mozárabe o hispánico. Los monjes cluniacenses fueron los encargados de llevar a la práctica este cambio eclesiástico tan profundo que supuso la sustitución de los antiguos obispos por otros afines al papa y el cambio de tipo de letra en los documentos (se adopta la carolina).

El proyecto reformista llevó, en realidad, a la intervención papal en la política de los distintos reinos. Se promovió la defensa de la *Paz* y la *Tregua de Dios* para evitar las luchas entre los reinos feudales y defender los bienes de la Iglesia. La *Paz de Dios* vino a justificar la defensa armada de los dominios eclesiásticos y estableció la doctrina de la *guerra justa*. Esa defensa de la *paz* entre príncipes y reyes cristianos fue especialmente útil para unir fuerzas contra el Islam, y a mediados del siglo XI la doctrina eclesiástica de la guerra justa se transformaba en la de *guerra sacralizada*. Roma se fue implicando cada vez más en el combate contra el Islam, primero en la Península Ibérica y después en Tierra Santa. La Reforma Gregoriana contribuyó poderosamente a divulgar una ideología que definía la lucha contra el *infiel* como una misión sagrada querida por Dios.

La renovación religiosa, moral y política que se extendió por Occidente en el siglo XI tuvo como principal medio de difusión a la imagen artística. La existencia de una doctrina y una liturgia común llevó a la creación de unos templos similares, apareciendo con el románico el primer sistema iconográfico cristiano generalizado en toda Europa. Se fijaron entonces una serie de prototipos figurativos que llevaban aparejados unos mensajes para poder instruir a los fieles conforme a la moral reformista. Los sermones y las imágenes (esculpidas o pintadas) respondían al programa común de reforma eclesiástica que fue propagado por Cluny.

1.2. *La expansión del monacato y la orden de Cluny*

La Reforma Gregoriana produjo un aumento significativo del poder de las órdenes monásticas y, especialmente, de Cluny, la orden benedictina que más contribuyó a la implantación del proyecto papal. Esta orden logró expandirse por Occidente fundando innumerables monasterios que fijarían muchas de las características del estilo románico.

Los monasterios se convirtieron durante el siglo XI en grandes complejos que desempeñaban funciones espirituales y terrenales al mismo tiempo. Eran centros económicos que gestionaban las explotaciones rurales de su entorno, pero fueron también los principales (y únicos) espacios para la vida intelectual,

convirtiéndose en los guardianes de la cultura de su época. Los monasterios se encargaron de la enseñanza a clérigos y laicos, y en sus *scriptoria* se transcribían e ilustraban los documentos y manuscritos. La fundación de monasterios suponía, además, la organización de un taller de constructores canteros y escultores responsables de la edificación.

El prestigio alcanzado por las órdenes monásticas en el siglo XI les confirió una gran autoridad sobre nobles y reyes, que les ofrecían grandes donaciones para granjearse la salvación eterna y también una reputación terrenal. La moral monástica llegó a dominar el pensamiento cristiano de la época, que despreciaba los placeres de este mundo como espejismos propios de una existencia material y perecedera. Gracias a la disciplinada vida cenobítica, basada en el silencio, la lectura, la oración, el trabajo, el ayuno y la castidad, el monje alcanzó una alta consideración en la sociedad de su tiempo. La fuerte misoginia de la mentalidad plenomedieval dependió precisamente de la hegemonía del pensamiento monástico. Con frecuencia los monjes ofrecían en sus escritos la descripción del diablo bajo un aspecto femenino y tentador: la noción imperante sobre la mujer fue creada por hombres célibes y aislados del mundo. Es precisamente en esta época cuando se impone el celibato obligado a los clérigos y cuando el Pecado Original empieza a interpretarse como una falta de connotaciones carnales.

La orden de Cluny fue creada a inicios del siglo XI en Borgoña, fundándose una abadía de doce monjes que adoptaban una reforma severa de la Regla de Benito de Nursia (del siglo VI) como ejemplo de auténtica vida monacal, resumida en la fórmula *ora et labora* (reza y trabaja). Pronto este monasterio obtendría el privilegio papal de elegir a sus abades con independencia, tras lo que numerosas congregaciones religiosas se sometieron a los *monjes negros* (así denominados por el color de su hábito) para disfrutar de sus prerrogativas. Nunca antes una congregación religiosa había alcanzado tanto poder, dependiendo directamente de la Santa Sede y no de reyes o diócesis locales.

Cluny fundó y aglutinó numerosos monasterios, extendiéndose desde Borgoña por el área de España, Italia e Inglaterra, hasta llegar a sumar un total de 10.000 monjes en el siglo XI (figura 1). Se convirtió en un imperio monástico centralizado, cuyos abades llegaron, en ocasiones, a ser papas y acumularon un poder superior al de algunos monarcas, ejerciendo de "árbitros" entre los reyes. Su influencia en la política hispana, por ejemplo, fue notable. Enviados cluniacenses transmitieron a los monarcas peninsulares el encargo papal de implantar el nuevo rito, de unir sus fuerzas para conquistar al-Andalus y de compartir el botín guerrero con la Santa Sede. También cerraron matrimonios con la nobleza franca para garantizar la unidad política cristiana.

El Concilio de Coyanza (León) estableció en 1055 la implantación del rito romano en los reinos peninsulares y la adopción de la Regla benedictina en sus monasterios. Por este tiempo el monacato tenía ya una importancia significativa en el espacio hispano: los reyes lo impulsaron debido a su papel deter-

Figura 1. *Principales centros y prioratos asociados a la orden de Cluny entre los siglos X y XI.*

minante en la expansión territorial. Los monasterios y las iglesias románicas fueron cruciales para el afianzamiento del poder sobre el territorio conquistado al Islam. Los complejos monásticos eran estructuras especialmente dotadas para la ocupación y demostraron una gran eficacia repobladora.

El papel cluniacense fue tan crucial en el ámbito político, implantando la Reforma, como en el artístico, difundiendo el estilo románico. Podemos decir que los monjes de Cluny contribuyeron a homogeneizar la Iglesia occidental tanto como sus templos. Fueron, además, los principales responsables de organizar y promover la peregrinación a Santiago de Compostela, transformando esta ruta en un catalizador del estilo románico.

Otras órdenes gozaron también de importancia a lo largo del camino jacobeo. Avanzado el siglo XII se extienden nuevas congregaciones inspiradas en los ideales de pobreza y austeridad, que volcaron fuertes críticas sobre la poderosa organización cluniacense y su arte exuberante. De todas ellas, el Cister fue la más próspera fundando una gran cantidad de monasterios por toda Europa, mientras Cluny perdía influencia espiritual y poder terrenal.

1.3. *Las rutas de peregrinación: el Camino de Santiago*

A inicios del siglo XI la peregrinación alcanza un gran apogeo en el mundo cristiano. Los fieles de Occidente se encaminaron hacia distintos santuarios

que guardaban las reliquias más célebres de la época: la tumba del apóstol Santiago en Compostela, el santuario de San Miguel en Monte Gárgano (previo paso por Roma) y el Santo Sepulcro de Jerusalén. A lo largo de los caminos de peregrinación existían innumerables abadías y templos que albergaban otros restos de santos en su interior.

La peregrinación fue promovida por el papado y especialmente por la orden de Cluny en el caso jacobeo. El tránsito de grandes multitudes humanas confirió a las órdenes monásticas un enorme poder sobre las conciencias: por los caminos no circularon sólo personas, sino ideas y formas artísticas que favorecieron la creación de un flujo ideológico común en Occidente.

El culto a las reliquias está en el origen de las peregrinaciones medievales, entre las que se incluían tanto los restos mortales de santos (por fragmentados y diminutos que fueran) como los objetos que habían estado en contacto directo con un cuerpo santo (el santo sudario, por ejemplo). Se consideraban una protección para quienes las poseyeran, tocaran o contemplaran, y sirvieron para consagrar las iglesias, alejando el mal de la casa de Dios. Solían contenerse en ricos relicarios de metales y piedras preciosos, generalmente costeados por reyes que perseguían obtener la salvación eterna. En realidad, las abadías y catedrales actuaban como inmensos relicarios de piedra.

Los monjes y peregrinos atribuían propiedades curativas y milagrosas a estos objetos, existiendo una cierta competición entre los monasterios por la posesión de importantes reliquias con las que atraer peregrinos, convertidas en su principal fuente de ingresos. Esto desencadenó un mercado de reliquias enormemente próspero, proliferando los fraudes y las falsificaciones. Desde el siglo X se relatan hallazgos milagrosos de restos de santos en localidades donde no existía ninguna noción sobre la presencia del mártir, apareciendo generalmente varios siglos después de su muerte y en un contexto sobrenatural de sueños y revelaciones. Llegaron a existir reliquias tan inverosímiles como el cráneo de San Juan Bautista niño junto a su cráneo de adulto o los más de 500 dientes de Santa Apolonia diseminados por Europa.

Los caminos de peregrinación se convirtieron en las columnas vertebrales en torno a las cuales se desarrolló el arte románico, especialmente en la ruta de Santiago. Sus orígenes se remontan al año 813 aproximadamente, cuando un ermitaño dijo ver unas luces sobrenaturales en un bosque situado en la antigua diócesis de Iria Flavia (Padrón). Tras acudir al lugar con el obispo de esta diócesis, encontraron tres cuerpos que identificaron como los de Santiago el Mayor y sus dos discípulos. Desde el siglo IV se había extendido la creencia de que Santiago había predicado el cristianismo en la Península Ibérica y que yacía allí enterrado. Nada de esto aparece en las Escrituras, donde se indica que muere decapitado en Tierra Santa a manos de Herodes. Pero Santiago había empezado a considerarse el evangelizador de Hispania e incluso su patrón. Para justificarlo, se creó una leyenda que narraba el trasladado milagroso de su cuerpo martirizado en una embarcación hasta Galicia. Es así como,

ocho siglos después de la muerte de Santiago, se iniciaba un culto destinado a tener un enorme éxito hasta nuestros días.

El cuerpo de Santiago fue la más importante reliquia de Occidente por su tamaño (todo el cuerpo) e importancia (un apóstol de Cristo) y lograría desencadenar uno de los fenómenos religiosos y culturales de mayor relevancia de la historia de Europa, alcanzando su apogeo en los siglos XI y XII. Es entonces cuando se redacta la *Guía del peregrino a Santiago* o *Liber Sancti Iacobi* (cuya versión más antigua conservada es el *Códice Calixtino*, de mediados del siglo XII) y cuando acuden a Compostela personajes ilustres como duques, reyes y abades.

El Camino se convirtió en una plataforma de intercambio cultural, donde no sólo florece el arte románico sino también la música y los cantares de gesta. Desde el punto de vista económico, el camino contribuyó de manera decisiva al desarrollo comercial y monetario, pagándose aranceles, incentivándose el consumo en las ciudades y las donaciones a las abadías. Todo esto repercutió en el crecimiento urbano y en el desarrollo de la ingeniería, con la construcción de puentes y calzadas.

Aunque existen peregrinaciones desde finales del siglo IX, el afianzamiento de Santiago de Compostela como meta peregrina se produjo una vez alejado el peligro de los ataques musulmanes, cuando la frontera había bajado de la línea del Duero, en el siglo XI. La presencia islámica condicionó fuertemente el camino y estuvo en el pensamiento de los peregrinos. El recuerdo de Almanzor y de su devastadora entrada en Compostela en 997, cuando quemaba la catedral respetando sólo el sepulcro, permaneció por muchos siglos. La ideología de la guerra contra el Islam fructificó especialmente en esta ruta, pues diversas leyendas hablaban de la aparición milagrosa del apóstol Santiago en las batallas para apoyar a los cristianos. Surgía entonces la imagen y la idea de un Santiago guerrero, a caballo y con espada, que desembocaría posteriormente en el *Santiago Matamoros*.

La invención del hallazgo del cuerpo del apóstol a inicios del siglo IX se produjo en un momento muy oportuno, cuando los reinos cristianos estaban arrinconados en el norte peninsular por un al-Andalus fuerte. El culto a Santiago proporcionó un poderoso referente para la reafirmación identitaria y política de los cristianos.

1.4. *La lucha contra el Islam: la "Reconquista" y las cruzadas*

Durante el siglo XI se produce un giro en el devenir político de la cristiandad occidental, que empieza a imponer su hegemonía militar frente al Islam. En el territorio ibérico, la muerte de Almanzor hacia 1002 marca el inicio de la disgregación andalusí (reinos de Taifas) y de la expansión cristiana (figura 2).

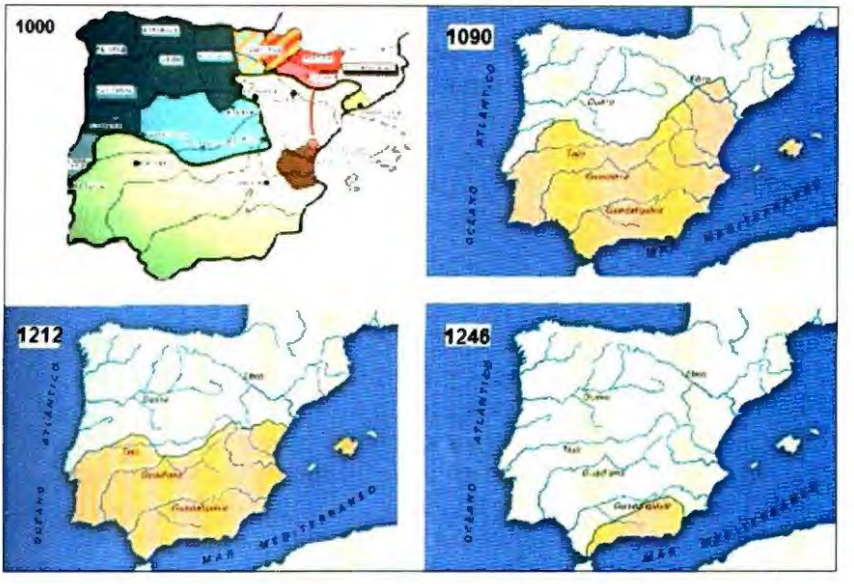

Figura 2. *Desplazamiento de la línea de frontera entre los reinos cristianos y musulmanes de la Península Ibérica entre mediados del siglo XI y mediados del XIII.*

Tradicionalmente, se emplea el término "Reconquista" para hacer referencia al proceso de lucha territorial contra el Islam en la Península Ibérica. Su significado literal apunta a la recuperación por parte de los cristianos hispanos de un territorio que habría sido arrebatado a la misma entidad política que lo recuperó. Pero esto no es lo que ocurrió entre el año 711, en que penetran los musulmanes, y el 1492, cuando los Reyes Católicos toman Granada. Por ello, el término resulta incorrecto si lo empleamos en sentido literal o en minúscula. Los reinos cristianos que se expandieron por el territorio peninsular desde la Plena Edad Media se constituyeron con posterioridad a la penetración islámica, a pesar de los esfuerzos de algunas de estas monarquías por presentarse como herederas directas del antiguo reino visigodo. También los visigodos habían venido de fuera y tampoco ellos habían sido católicos desde el principio. De este modo, resulta más correcto hablar simplemente de conquista cristiana, dejando el término "Reconquista" para referirnos a la ideología de los cristianos de la época, que pretendieron convertir su expansión territorial en la recuperación de algo que les correspondía por justa herencia. Es importante, así, diferenciar los avances militares que llevan a la destrucción de al-Andalus (conquista) de las representaciones ideológicas que justificaron este proceso de expansión ("Reconquista").

Hacia el año 1000 se producía un cambio decisivo en Occidente, surgiendo la práctica de bendecir las armas de los caballeros que partían al com-

bate. La acción armada por la defensa de los bienes eclesiásticos empezó a justificarse desde el papado y las mentalidades se prepararon para el concepto de guerra santa y para el fenómeno de la cruzada. Durante el siglo XI la lucha contra al-Andalus se convertía en una prioridad para los papas, reyes y monjes, que lograban un alistamiento masivo gracias a la difusión de una ideología antiislámica. En 1064 el papa Alejandro II convocaba a los caballeros francos para que se encaminaran a combatir contra los musulmanes en Barbastro ofreciendo *indulgencias*, es decir, el perdón de los pecados a quienes perecieran en el combate. Esta indulgencia o contraprestación espiritual es lo que luego definirá las cruzadas. Poco después, el papa Gregorio VII (principal impulsor de la Reforma), reclamaba su autoridad sobre los territorios conquistados en la península y definía esta lucha como una campaña sagrada contra el Maligno. El proceso de militarización eclesiástica culminaría cuando el papa Urbano II convocaba la Primera Cruzada en 1095, convirtiendo la lucha contra el Islam en un proyecto de escala universal. La llamada de Urbano II tuvo un enorme éxito y culminó en la toma de Jerusalén de 1099, tras el fracaso de la *cruzada de los pobres*, en la que miles de caballeros, mujeres, ancianos y niños se encaminaron en peregrinación armada a Tierra Santa y fueron masacrados en 1096.

La orden benedictina de Cluny tuvo un papel importante para la difusión de la ideología de la guerra santa, tanto por sus actos como por sus escritos. Además de la mencionada intervención cluniacense en la política hispana para fomentar la lucha contra el Islam, diversos abades y figuras de esta orden, como Pedro *el Venerable*, escribieron obras propagandísticas que demonizaban a los musulmanes: sólo transformado al enemigo religioso en el Maligno la guerra alcanzaba la categoría de "sagrada". Asistimos en esta época a una profunda militarización de la Iglesia, cuando vemos a monjes y obispos predicar la guerra y encaminarse al combate. En el siglo XII surgían ya las Órdenes militares como instituciones religiosas y militares al mismo tiempo.

La demonización del Islam y la promoción de la guerra que encontramos en los escritos eclesiásticos penetraron en la cultura popular a través de los cantares de gesta, donde se ensalza a figuras guerreras como el Mío Cid y Roldán, convertidos en modelos a seguir. Los agentes implicados en la iniciativa artística y eclesiástica de la Reforma Gregoriana (el papado, los monjes cluniacenses y los poderes civiles), fueron los responsables de esa *sacralización* de la guerra.

De este modo, la época de difusión del arte románico, entre los siglos XI y XIII, está marcada por el rápido avance la conquista cristiana de la Península Ibérica (figura 2) y por la organización de las cruzadas. Los templos construidos en las tierras conquistadas al Islam sirvieron para afianzar el poder cristiano sobre el territorio tanto a efectos logísticos como simbólicos. Los muros de las iglesias fueron un lugar idóneo para plasmar la ideología de guerra sacralizada y la iconografía bélica se hizo eco de la misma.

2. El estilo románico

Románico es el término con el que se denomina al arte desarrollado en Europa entre los siglos XI y XIII. Esta designación procede del nombre empleado para referirse a las *lenguas romance* (las lenguas vernáculas de raíz latina) que empiezan a dejar testimonios escritos en los manuscritos del siglo XI y se emplean para las creaciones literarias de esta época, como los *cantares de gesta*. En el sigo XIX algunos historiadores empezaron a aplicar el término románico también al arte surgido en este tiempo. Esta denominación llevaba implícita la consideración del arte románico como una recuperación del antiguo arte romano. Hoy sabemos que el románico mantiene muy pocos rasgos comunes con el antiguo arte imperial, tan alejado en el tiempo, en sus formas y mensajes. La Iglesia del momento criticaba el arte romano como idólatra y censuraba a los monjes que leían antiguas obras paganas. Los relieves monumentales en piedra que tanto evocaban la Antigüedad para los primeros estudiosos del estilo tienen, en realidad, un carácter muy distinto al de los imperiales.

La imagen románica no pretende retratar la naturaleza como la romana, sino transmitir conceptos y mensajes por medio de representaciones simbólicas. Los artistas crean formas desproporcionadas debido a una voluntad estética y no a la torpeza de su técnica. En arquitectura el uso sistemático de la piedra, el arco de medio punto y la estructura en arco de triunfo de algunas fachadas permite comparar las iglesias románicas con los edificios romanos, pero la escala arquitectónica, las tipologías y las estructuras (a veces de aspecto fortificado) son diferentes.

El arte románico es el resultado de una campaña constructiva de edificios religiosos que se inicia en el siglo XI y dura hasta el XIII en algunas regiones. La adopción de nuevas técnicas constructivas en piedra y la integración de las artes (arquitectura, pintura y escultura) en un estilo coherente convierten al románico en el símbolo de una Europa unificada. Estas nuevas construcciones dependen de una iniciativa supranacional y se desligan, en cierta medida, de las tradiciones locales. La implantaeión de este estilo fue posible gracias a la movilidad de las cuadrillas de canteros. Los alarifes y escultores se desplazaron de ciudad en ciudad formando a nuevos artistas, divulgando sus métodos y modelos. Esta época de internacionalización ideológica y cultural fue así el fruto del viaje y la peregrinación, donde además de las gentes se desplazaron las ideas y las formas.

2.1. *El surgimiento del arte románico y sus fases*

El lugar y el momento del surgimiento del arte románico ha sido objeto de diversas teorías y de intensas discusiones historiográficas, en ocasiones teñi-

das de un cierto nacionalismo que han defendido el origen francés (E. Mâle), español (A. Kingsley Porter y M. Gómez Moreno), renano, lombardo o catalán (J. Puig i Cadafalch) de este nuevo estilo. La cuestión resulta compleja debido precisamente a que se trata de un arte común y de una iniciativa eclesiástica central con vocación de extenderse por el territorio europeo, apareciendo simultáneamente en varios sitios. Además, las iglesias románicas están generalmente mal datadas, pues existe poca documentación escrita sobre las empresas constructivas y suelen ser las inscripciones que encontramos puntualmente en la piedra las referencias cronológicas más directas.

Otro aspecto que interfiere en la determinación del lugar y el momento de nacimiento del arte románico es la propia concepción del estilo. Quienes definieron el románico como un estilo esencialmente arquitectónico, como una técnica particular de construcción en piedra, sitúan su nacimiento en Lombardía y Cataluña en el siglo X. Otros autores de esta tendencia ubicaban el origen del románico en el arte germano de raíz otoniana. Pero las primeras construcciones que incorporan abovedamientos en piedra a esta nueva arquitectura aparecen en el siglo XI en varios lugares, principalmente en territorio francés y en el noreste ibérico.

La arquitectura románica es el resultado de un gran número de experiencias previas, como las criptas carolingias (en las que se ensayan fórmulas de abovedamiento) y el arte prerrománico hispano donde encontramos ya edificios en piedra de cierta envergadura, abovedados y de tres naves. También las influencias islámicas y bizantinas resultan importantes para la evolución de las cubiertas abovedadas.

Por otro lado, el románico no es un estilo únicamente arquitectónico. Si algo caracteriza a este arte es la incorporación de escultura monumental a sus muros, concentrada en ciertas partes de la fachada y en elementos estructurales como los capiteles y los canecillos. Esta reaparición de la escultura monumental tras siglos de ausencia está estrechamente ligada a la arquitectura, siendo indisociable de la misma, y constituye un elemento unificador del estilo. Tras la iniciativa de incorporar relieves a las iglesias existió una profunda reflexión eclesiástica sobre la pertinencia de estas imágenes, pues el recelo hacia las estatuas de Roma había expulsado la imagen tridimensional del templo cristiano a lo largo de la Edad Media.

De este modo, a pesar de la existencia de *edificios protorrománicos* (precursores del arte románico), es a mediados del siglo XI cuando se reúnen los elementos constitutivos del estilo: las bóvedas de piedra y la escultura monumental, y a finales del mismo cuando encontramos los primeros tímpanos esculpidos. Sólo entonces podemos hablar de una iniciativa conjunta de exhibir imágenes en relieve ante el pueblo iletrado para su adoctrinamiento e instrucción cristiana. Sólo entonces puede decirse que el estilo románico ha aflorado completamente.

Es en la región de los Pirineos, al norte y al sur de los mismos, donde vemos nacer el estilo románico en escultura, en un área que asistiría al creciente desarrollo del Camino de Santiago. Teniendo en cuenta el importante papel de Cluny en la definición y difusión del románico, debemos situar el nacimiento del estilo, como un todo arquitectónico y escultórico, en Borgoña, aunque en el norte de la Península Ibérica encontramos algunos de sus ejemplos más antiguos.

El arte románico permanece durante más de dos siglos y atraviesa distintas fases en el tiempo comprendido entre los siglos XI y XIII. A pesar de las variedades regionales, podemos dividir este estilo en tres etapas. Se habla, por lo general, de *primer románico* (siglo XI), y del *románico pleno* (finales del siglo XI y primera mitad del XII), y del *románico tardío* (segunda mitad del siglo XII e inicios del siglo XIII). En el primer románico se incluyen los primeros ejemplos que encontramos en el sur de Francia, en el norte de España, principalmente Cataluña, y el noroeste de Italia, cuya escultura figurativa carece de pasajes historiados. El románico pleno comprende los edificios más representativos y armoniosos del estilo en toda Europa, donde la decoración escultórica y la arquitectura alcanzan su plena madurez. El románico tardío o tardorrománico abarca los ejemplos edificados a partir de mediados del siglo XII y presentan una gran variedad tipológica, incluyendo las sencillas iglesias del románico rural hispano, otros edificios donde la escultura evoluciona hacia formas más naturalistas, y los ejemplos vinculados al Cister, cuya arquitectura introduce ya las soluciones del gótico.

A pesar de esta clasificación general, resulta complejo demarcar las fases de un estilo que se extiende por un territorio tan amplio y que cuenta con ejemplos tan dispares en cuanto a su calidad, dimensiones y a la formación de sus artífices. El grado de evolución de la arquitectura o de la escultura de una iglesia románica no depende sólo de su cronología, sino también de su ubicación. Lejos de los grandes centros urbanos, el románico siguió una inercia popular y algunos ejemplos de románico rural edificados en el siglo XIII presentan rasgos muy arcaizantes.

2.2. *La nueva arquitectura*

La arquitectura románica es principalmente religiosa y sus innovaciones más importantes se proyectan en el espacio de la iglesia, pues obedecen a las demandas espaciales que impone el nuevo rito litúrgico romano. La estructura de estos edificios está completamente definida hacia los años 1060-1070, construyéndose enteramente en *piedra*. Los templos tienen planta de cruz latina y suelen ser de tres naves, aunque existen algunos de nave única y otros de cinco naves. El *transepto* puede sobresalir en planta, tratándose de un cuerpo perpendicular a las naves que antecede al presbiterio (figu-

ra 3 y figura 10). Cada nave suele acabar en un *ábside semicircular* con bóveda de horno, aunque la cabecera recibirá un especial desarrollo que la hará más compleja.

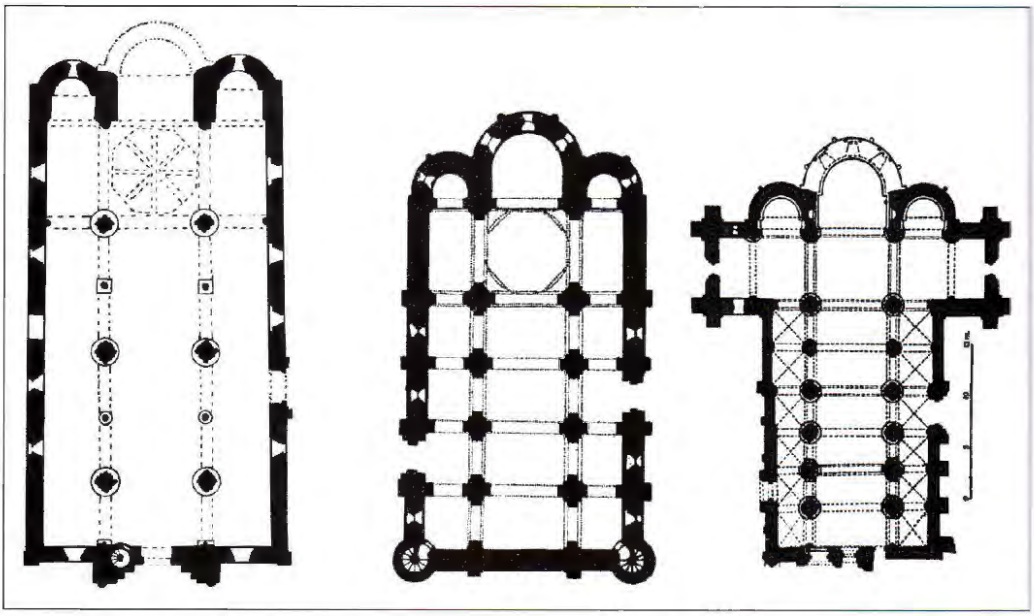

Figura 3. *Plantas de la catedral de Jaca* (Huesca), *San Martín de Frómista* (Palencia), y *San Isidoro de León*.

El *muro* de las iglesias románicas está formado por *sillares* de piedra bien labrada en su cara vista, siendo habitual que existan dos paramentos (interior y exterior) entre los cuales un relleno de mampostería le confiriere grosor y flexibilidad. Son también frecuentes los muros de mampostería en los ejemplos de románico rural. Este grosor se debe a la necesidad de soportar pesadas cubiertas de piedra, generando una escasez de ventanas y la oscuridad del interior. El *arco* románico por excelencia es de *medio punto* (semicircular) y aparece en todos los vanos del edificio. Con frecuencia, éste aparece doblado, de manera que un arco mayor cobija a otro menor para salvar el grosor del muro. En las puertas suelen superponerse varios de estos arcos de manera concéntrica, creando una sucesión de molduras que van reduciendo el ancho del vano de forma abocinada: son las llamadas arquivoltas (figura 4). Aunque este recurso busca la estabilidad de la construcción pretende también embellecer el edificio románico, cuya *plasticidad* es otra novedad importante. Esta plasticidad de los muros se manifiesta en la existencia de elementos en resalto (arquillos ciegos, líneas de imposta, taqueado jaqués...) y en la profusión escultórica cir-

Figura 4. *Portada de la iglesia de Santo Domingo de Soria*, siglo XII.

cunscrita a determinados elementos arquitectónicos, como los tímpanos, los capiteles, los canecillos y las propias arquivoltas.

Con frecuencia se dice que la arquitectura románica tiende a la horizontalidad y a las líneas sencillas, si bien estas características son más evidentes en contraste con el arte gótico. Los muros macizos y la existencia de *contrafuertes* en el exterior dan un aspecto robusto y *fortificado* a las iglesias. De hecho, los templos en piedra sirvieron de refugio a los gobernantes ante determinados ataques y el aspecto fortificado de las iglesias permitió expresar simbólicamente el concepto de guerra de Dios.

Quizá la innovación arquitectónica más significativa del románico es la incorporación de *bóvedas de piedra*, lo que repercute en la aparición de otros elementos estructurales de soporte. Los edificios románicos más representativos están completamente abovedados, generalmente con *bóveda de cañón* en la nave central y *bóvedas de arista* en las laterales (figura 5). Inicialmente la bóveda de cañón aparece corrida, pero pronto empieza a reforzarse por *arcos fajones* que la dividen en tramos regulares canalizando su peso hacia los pilares. Las bóvedas de piedra permitieron evitar los incendios y ofrecieron una óptima sonoridad al templo románico, donde el canto gregoriano constituyó una parte esencial de la liturgia.

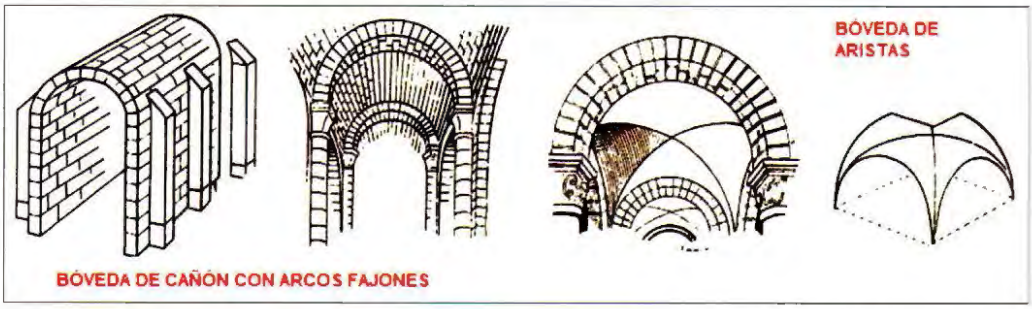

Figura 5. *Principales bóvedas empleadas en la arquitectura románica.*

Las naves se separan generalmente por *pilares* conectados entre sí por arcos que se unen en hilera. Estos son los *arcos formeros*, que a diferencia de los fajones discurren en el sentido longitudinal de la nave y tienen, como aquéllos, una función estructural, marcando la separación entre las naves. En las construcciones más monumentales, la *nave central* presenta un mínimo de *dos pisos*, el primero formado por arcadas sobre pilares y el segundo por ventanas o arcos que abocan al exterior o a la *tribuna* que, en ocasiones, se sitúa sobre las naves laterales (figura 6).

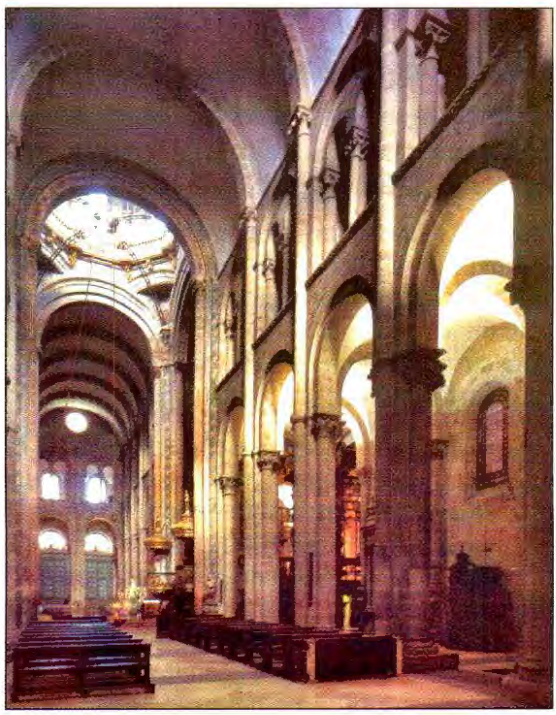

Figura 6. *Nave central del crucero de la catedral de Santiago de Compostela.*

El *pilar* adquiere una mayor complejidad debido a que tiene que recibir los arranques de los arcos formeros y fajones. Ambos canalizan su empuje hacia el suelo a través de molduras verticales, baquetones o semicolumnas que se adosan a los pilares. Nace así el *pilar compuesto* de sección cruciforme, que constituye otro elemento definitorio de la arquitectura románica (figura 6).

Frente a la continuidad mural ininterrumpida de la basílica tradicional, las bóvedas y los arcos fajones de refuerzo producen una *arquitectura articulada* por unidades que se repiten: los *tramos*. El tramo actúa en el edificio como una célula espacial delimitada por los elementos verticales de sostén y, a veces, por contrafuertes en el exterior. Esta articulación viene a dotar de ritmo al espacio interior y dará grandes frutos en el gótico.

La liturgia fue determinante para la definición arquitectónica del románico y la importancia de la eucaristía produjo el crecimiento significativo del espacio concedido al *altar mayor*. Toda la *cabecera recibe más desarrollo* y empieza a rodearse de absidiolos, capillas semicirculares que surgen del ábside y se dedican a cultos particulares. Bajo la cabecera se sitúa en ocasiones una *cripta* que atesora las reliquias que han dado origen a la construcción. El culto a las reliquias desembocó en la creación de la *girola* o *deambulatorio*, un corredor de tránsito que rodeaba el altar mayor permitiendo el acceso de los peregrinos a las reliquias sin necesidad de interrumpir el culto celebrado en la nave central (figura 7). El deambulatorio con las *capillas radiales* es una de las crea-

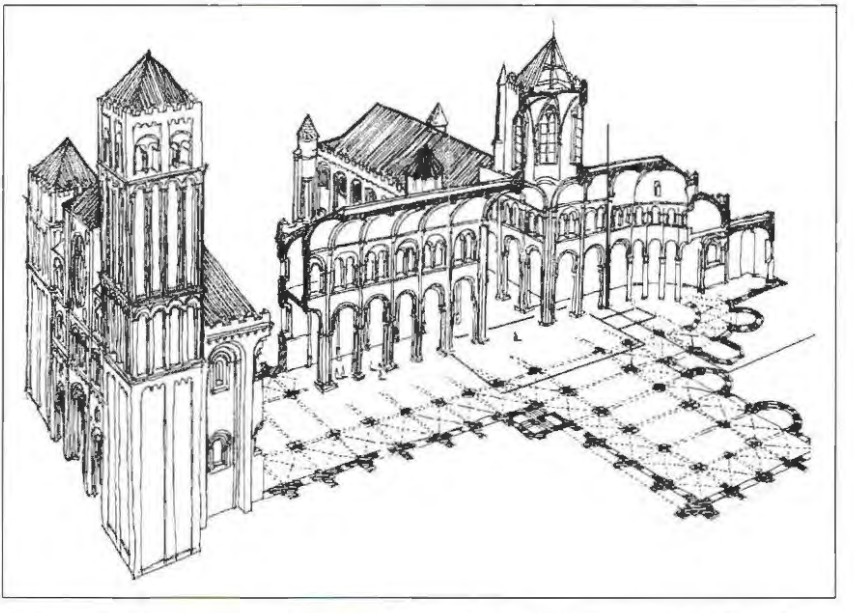

Figura 7. *Planta y perspectiva axonométrica de la catedral de Santiago de Compostela.*

ciones más significativas de la arquitectura medieval y tendrá una larga vida en el gótico. Este elemento aparece en algunas de las principales iglesias románicas y alcanza su forma más perfecta en las denominadas *iglesias de peregrinación* que analizaremos más abajo (figura 10).

En la intersección entre el transepto y la nave central se situó con frecuencia una *torre octogonal*, especialmente en Francia, que solía coronarse en su interior por una cúpula sobre trompas (figura 29). En el ámbito hispano se crea el *cimborrio*, que además de torre sobre el crucero cumple la función de lucernario, incorporando aberturas en el tambor de la cúpula (figuras 67 y 68). Otro elemento que adquiere especial importancia en el románico es la *torre campanario*, generalmente situada a los pies y adosada a la fachada.

La *fachada*, como cara visible del templo, tiene una relevancia principal y recibe la mayor concentración de escultura. Era la parte más monumental, siendo la desmesura uno de los principios fundamentales de la arquitectura religiosa, que buscaba impresionar al individuo ante la divinidad. En el románico francés y centroeuropeo se emplea el modelo de fachada encuadrada por dos torres difundido por Cluny. También encontramos el esquema de fachada pantalla en

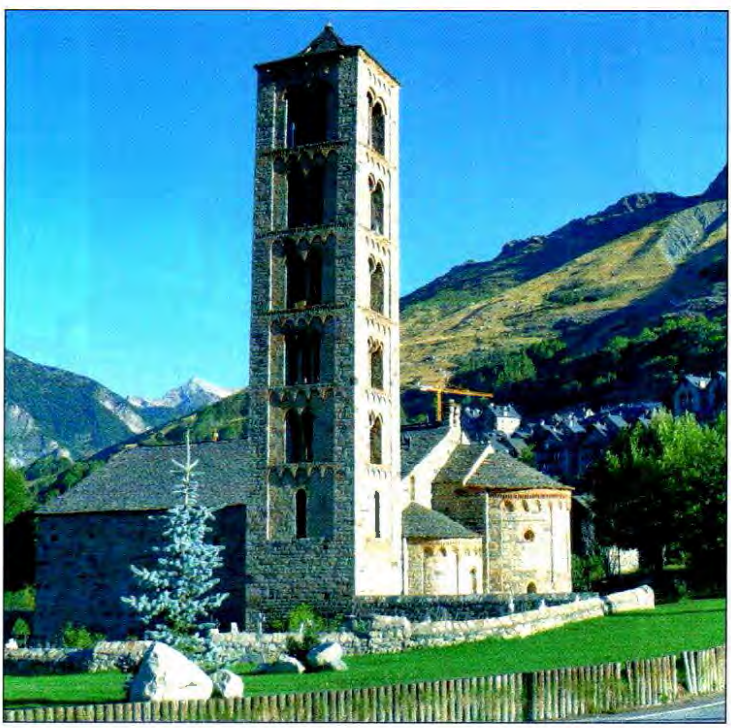

Figura 8. *Torre campanario de San Clemente de Taüll* (Lérida), siglo XII.

arco de triunfo, si bien la mayoría de las iglesias cuentan simplemente con una portada abocinada con arquivoltas en el centro y un remate triangular formado por el tejado a dos aguas (piñón). En el románico meridional proliferan las torres campanario cuadradas, adosadas o exentas, que presentan ciertas similitudes con los alminares islámicos de la época, como los de la *Kutubiyya* de Marrakech y la *Giralda* en Sevilla, ambos del siglo XII (figura 8). El alminar tenía una gran importancia desde antiguo en la arquitectura musulmana y tanto éste como el campanario resultaron definitorios del signo religioso del templo, por lo que no sorprende encontrar paralelismos e interinfluencias en antiguas regiones fronterizas donde ocasionalmente las mezquitas se transformaron en iglesias. Los especialistas han señalado la existencia de *influencias islámicas* en la arquitectura románica, como la alternancia del color de las dovelas de los arcos en iglesias como la de *Nuestra señora de Le Puy en Vélay* o en *Santa Mª Magdalena de Vézealy* (figura 20), que remiten a la *gran mezquita de Córdoba* (ver tema 6). Más evidente aún resulta la ascendencia andalusí de los arcos polilobulados y de los modillones de rollo que se sitúan bajo la cornisa de multitud de iglesias románicas europeas. Otra incorporación de soluciones islámicas la encontramos en las bóvedas de nervios o de intersección de ojivas en templos como *San Miguel de Almazán*, en Soria (figura 9) o en la ermita navarra del *Santo Sepulcro de Torres del Río*, que remiten al arte califal. La influencia bizantina se deja sentir en las cúpulas sobre pechinas y es muy notoria en Italia.

Figura 9. *Bóveda sobre nervios en el crucero de San Miguel de Almazán*, Soria.

La construcción de una iglesia románica solía ser supervisada por el abad, el obispo o el cabildo, que elegían el tipo de construcción deseada y el arquitecto designado para llevarla a cabo. Existen indicios que revelan unos conocimientos arquitectónicos bastante desarrollados por parte del clero de la época, y que tuvieron una directa responsabilidad sobre la forma del edifico religioso y sus imágenes. Al frente de las obras solía estar siempre el *operarius* o administrador, encargado de gestionar las finanzas de la construcción, de aprobar los contratos de los maestros y disponer la compra de materiales. El arquitecto, citado como *magister operis* en las fuentes, era quien trazaba el plano del edificio y conocía verdaderamente las medidas y los cálculos estructurales. Muchas veces el arquitecto era también escultor y hasta albañil, y en ocasiones ejerció de administrador. Los relieves de las iglesias eran tallados generalmente a pie de obra, aunque en ocasiones fue en la propia cantera donde se esculpieron las piezas destinadas a un edificio. La talla de los sillares seguía una organización similar, labrándose a pie de obra los bloques previamente extraídos de la cantera. Las marcas de cantero que encontramos en los sillares de las iglesias románicas sirvieron probablemente para el recuento de las piezas trabajadas por cada operario de cara a su cobro. La construcción de una iglesia requirió de tanta mano de obra que, en ocasiones, llegaron a participar en ella proscritos bajo condena, cautivos de guerra y hasta hermanos legos y los propios siervos de los señoríos feudales, ocasionalmente convocados para participar en la construcción.

2.3. *Tipos constructivos y el modelo de las iglesias de peregrinación*

Aunque el románico es un arte eminentemente religioso, conservamos algunas edificaciones civiles. Son pocos los ejemplos de palacios románicos conservados, destacando el *de Diego Gelmírez* en Santiago de Compostela y el *palacio de los reyes de Navarra en Estella* (Navarra), donde encontramos valiosos capiteles esculpidos. También en Segovia contamos con conjuntos excepcionales como el Barrio de las Canongías o el *castillo de Maderuelo*. Pero la mayoría de las construcciones residenciales románicas que perviven son en realidad fortalezas provistas de iglesia y otras dependencias, como el *castillo de Loarre* (Huesca) y el *de Turégano* (Segovia).

También se edificaron hospitales o albergues para los peregrinos, puentes, torres y recintos amurallados como el de Ávila. La evolución de las tácticas guerreras influyó mucho en la arquitectura militar románica, donde aparecen las torres de piedra en sustitución de las antiguas de madera. En el ámbito peninsular ejercieron mucha influencia las soluciones constructivas y las fortalezas amuralladas andalusíes de la frontera que fueron luego ocupadas por cristianos, como el *castillo de Gormaz (Soria*, ver tema 6).

Los edificios románicos por excelencia son los monasterios, las pequeñas iglesias urbanas y algunas catedrales. El prototipo de *monasterio* románico

parte del esquema básico fijado en época carolingia por el plano del *Códice de Sankt Gallen* (siglo IX, Suiza), donde ya aparece definida la disposición del *claustro* (ver tema 8). Esta fórmula arquitectónica garantizaba el aislamiento necesario para la meditación de los monjes al tiempo que cubría las necesidades de funcionamiento y subsistencia. La aportación cluniacense consistió en la definición de la *sala capitular* y la creación del monasterio con *escultura en el claustro* que se extiende por toda la geografía occidental y conserva sus ejemplos más sobresalientes en Silos y Moissac (figuras 81 y 88).

A pesar de la uniformidad del románico, las tipologías de iglesias varían en función de las regiones, como se verá en los capítulos siguientes. Destaca, no obstante, el conocido como modelo de iglesias de peregrinación, siendo la tipología más paradigmática del románico. El prototipo fue adoptado por *cinco iglesias* que reúnen todos los avances del arte románico (deambulatorio y tribunas, principalmente) alcanzando su culminación monumental. Estas iglesias se sitúan en las cuatro principales rutas del Camino de Santiago francés y fueron iniciadas en la segunda mitad del siglo XI. Son *Santa Fe de Conques* (en la *Via Podensis*, de camino a Le Puy), *San Saturnino de Toulouse* (*Via Tolosa-*

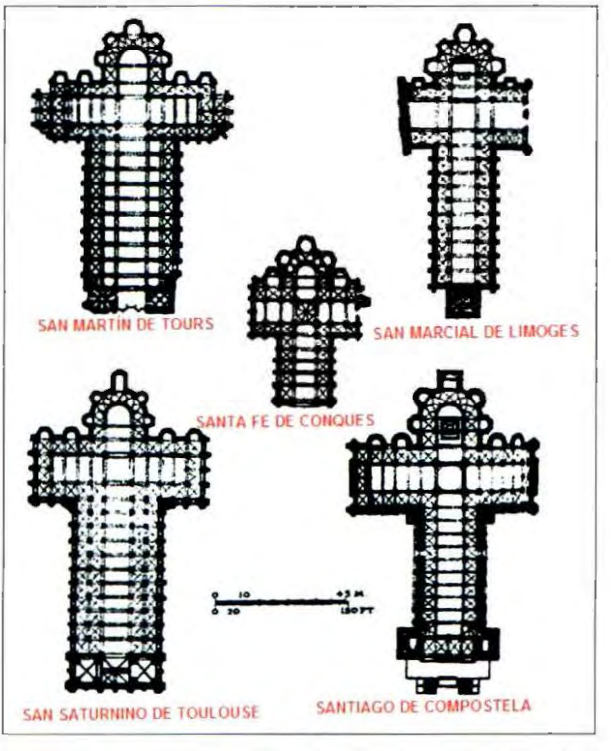

Figura 10. *Planta de las cinco iglesias de peregrinación*: de izquierda a derecha: San Martín de Tours, Santa Fe de Conques, San Marcial de Limoges, San Saturnino de Toulouse y Santiago de Compostela.

na), *San Martín de Tours* (*Via Turonensis*) y *San Marcial de Limoges* (*Via Limosina*). Las dos últimas están hoy perdidas. La quinta iglesia de esta familia y su ejemplo más perfecto es la meta final del camino, la *catedral de Santiago de Compostela* (figura 10). Aunque los elementos del grupo de las iglesias de peregrinación serán compartidos por otros templos románicos, sólo éstas reúnen todos los rasgos característicos a la vez, a saber: *cabeceras* muy desarrolladas con *girola* y *capillas radiales*, *transepto* sobresaliente y con capillas, *cripta* bajo el altar mayor, *tribuna* sobre las naves laterales, *fachadas torreadas* y *pórticos monumentales* con importantes programas iconográficos, tanto a los pies como en las puertas laterales del transepto.

Estas iglesias tienen tres o cinco naves (sólo *San Saturnino* y *San Martín* tienen cinco) y presentan un *transepto* sobresaliente en planta con una estructura similar a la de la nave central, es decir, dividido en tres naves cubiertas con bóveda de cañón en la central y de aristas en las laterales. El transepto se remata al norte y al sur por dos *fachadas laterales* monumentales que presentaron programas iconográficos dirigidos especialmente a los peregrinos que acudían a venerar las reliquias y que solían acceder por estas puertas. No obstante, la estructura de las iglesias de peregrinación permitía también que los fieles que entraban por la puerta principal pudieran rodear el templo completamente por las naves laterales, que recorren de manera ininterrumpida la iglesia, sus brazos (transepto) y rodean el altar mayor en forma de *girola* (figura 10). De este modo, en la nave central podían celebrarse los oficios sin verse interrumpidos por el flujo continuo de peregrinos. La cabecera se caracteriza por su gran tamaño y por la presencia de este *deambulatorio con capillas radiales*, destinadas a cultos particulares. También el transepto presenta *absidiolos* y alcanza un gran tamaño para albergar a las autoridades civiles y religiosas descongestionando el espacio litúrgico.

En alzado, las naves laterales se dividen en dos pisos, cubriéndose el inferior con bóvedas de arista y situándose encima la *tribuna*, otro elemento definitorio de las iglesias de peregrinación. La tribuna es una galería situada sobre las naves laterales que se abre a la nave central por medio de vanos con arcos geminados sobre columnas y tiene ventanas que dan al exterior, permitiendo la entrada de luz en el templo (figura 27). Su función es estructural ya que canaliza el peso de la elevada bóveda reforzando su sistema de contrarresto (figura 30). Las tribunas permiten aumentar el aforo de las iglesias en las celebraciones más concurridas y, en ocasiones, sirvieron para que los monjes asistieran a las celebraciones religiosas sin mezclarse con la feligresía.

La iglesia abacial de *Santa Fe de Conques* es la más antigua del grupo, cuando en la década de 1060 ofrece una solución aún imperfecta de cabecera que incorpora la primera girola. Es la menos monumental de las cinco y presenta la peculiaridad de mostrar unas naves muy cortas (20 metros) en comparación con la amplitud del transepto (35 metros), debido a las difíciles condiciones del terreno en el que se asentó la abadía.

Poco después, hacia 1075-1078 se inician *Santiago de Compostela* y *San Saturnino de Toulouse*, aunque su construcción se prolongaría durante el siglo siguiente. *San Saturnino* presenta la peculiaridad de realizarse en ladrillo debido a la escasez de piedra en el entorno, que se reserva para las portadas monumentales. Su planta es de cruz latina y tiene ya unas dimensiones muy monumentales (115x64 metros), presentando una amplia cabecera bajo la que se encuentra la gran cripta. En *Santiago de Compostela* encontramos la estructura más perfecta del prototipo de las iglesias de peregrinación. Tiene 100 metros de largo y 70 de ancho en la parte del transepto. Tanto en Toulouse como en Compostela vemos ya lograda la comunicación hacia la cripta por las naves laterales al verse rodeada la central en todos sus costados (figura 10). En Santiago, además, la tribuna recorre el templo incluso en la cabecera, permitiendo ver la nave desde lo alto en todos sus ángulos, mientras en las demás iglesias la tribuna se interrumpe en el transepto. *San Martín de Tours* y *San Marcial de Limoges* se datan en la última década del siglo XI y han perdido su forma original, dañadas por el fuego y los avatares de su historia.

La ubicación de estas iglesias en las principales rutas del camino francés, el hecho de que se citen en la *guía del peregrino* del siglo XII y los elementos estructurales enfocados a facilitar el tránsito de visitantes permiten considerar a este grupo como una *familia de iglesias del Camino de Santiago*, pero no una escuela, como tradicionalmente se sostenía. La tendencia a vincular el Camino de Santiago con el arte románico ha sido enorme entre los estudiosos y hoy en día tiende a relativizarse. Es evidente que esta ruta concentra un alto número de iglesias por la afluencia de peregrinos y pudo servir para la difusión de modelos, pero el románico es más un fruto de la reforma eclesiástica y de la implantación del rito romano que un fenómeno de la peregrinación, apareciendo en todo el territorio y no sólo en las orillas los caminos.

2.4. *La escultura monumental y la función de la imagen*

La incorporación de imágenes a los muros de las iglesias fue una de las innovaciones más significativas introducidas por el arte románico. Tras varios siglos de ausencia de escultura monumental en el espacio religioso, los relieves se introducen con la función de instruir al pueblo iletrado. También la pintura mural serviría a este fin en el interior del templo, aunque se conservan menos restos por las propias características del soporte.

En tiempos anteriores las autoridades eclesiásticas habían rechazado las representaciones en gran formato por temor a que el pueblo ignorante incurriera en idolatría y adorara las imágenes como divinas. En la época románica se produce una intensa reflexión sobre la legitimidad de la imagen y la función que ésta debía cumplir, tal como revelan los escritos monásticos. Gracias a éstos sabemos que el *uso sistemático de imágenes* que encontramos respondió

a la función didáctica atribuida al arte figurativo, como parte de una *iniciativa eclesiástica organizada*. Las autoridades religiosas fijaron entonces *unas pautas formales* que afectarían a la *función y al contenido de las representaciones*.

La imagen románica es eminentemente simbólica: las *formas están al servicio del significado* que transmiten. Encontramos una plástica desproporcionada y poco realista, pues se pretendía comunicar mensajes sin que las apariencias del mundo sensible despistaran al fiel de la comprensión de conceptos o pasajes bíblicos. Por ello, es importante señalar que el escultor románico no era torpe en la imitación del natural sino fiel a las indicaciones que recibía para la decoración del templo. Existe, así, una *voluntad artística* detrás de esta estética y no una pobreza técnica. Por ello se habla del templo románico como de una *Biblia en piedra* donde los fieles iletrados podían "leer".

En el plano estrictamente formal la escultura románica resulta *hierática y poco naturalista*, aunque las figuras contengan una gran *carga expresiva*. La calidad de la talla escultórica resulta muy variada en función de si estamos ante el trabajo de un gran maestro y taller o ante el de canteros puntualmente dedicados a cincelar relieves, como ocurre en las iglesias más modestas. Entre la masa anónima de artistas, constructores y canteros encontramos algunos maestros que muestran ya una voluntad de trascender grabando su nombre en la piedra. Muchos de estos escultores fueron también arquitectos, como los maestros Esteban y Mateo en la *catedral de Santiago de Compostela*. Algunos están más especializados en los relieves y firman con un nombre propio, como Gislebertus en la *catedral de Autun* (Francia), Benedetto Antelami en el *baptisterio de Parma* y Wiligelmo en la *catedral de Módena* (Italia). Otros como el Maestro de Cabestany son conocidos sólo por su obra, cuyo estilo ha sido localizado en el Languedoc, el Rosellón, Cataluña y la Toscana. Pero el concepto de escultor propiamente dicho no existe en esta época, ligándose estrechamente su labor a la de cantero, albañil y arquitecto.

La escultura románica es el resultado de una auténtica *revolución en la organización del trabajo de la piedra* a partir de la formación de *cuadrillas* de canteros que se especializan en la escultura y se agrupan en torno a un maestro. Su *movilidad* hizo posible que los relieves proliferaran por todo el espacio europeo, donde nuevos aprendices incorporarían con mayor o menor acierto sus formas y estilo. Por ello, incluso en el románico tardío encontramos relieves de gran primitivismo y simplicidad, trazados por un artista inexperto que pretende únicamente incorporar símbolos y mensajes al edificio. En las iglesias de mayor envergadura se observa, no obstante, una evolución formal de la escultura conforme avanza el siglo XII: las figuras adquieren una mayor tridimensionalidad, pierden hieratismo, presentan pliegues en sus vestimentas y cobran vida.

A pesar de la gran diferencia de calidad escultórica entre unos talleres y otros, la homogeneidad iconográfica del románico resulta asombrosa en todo el espacio europeo, afectando incluso a las representaciones aparentemente más banales (figura 11). Los *mensajes de la Reforma Gregoriana* viajaron a

través de los relieves y las pinturas, y por ello encontramos los mismos motivos en las iglesias de toda Europa. La unidad iconográfica que observamos se explica por el uso generalizado de *cuadernos de los artistas*, unos catálogos figurativos que sirvieron como material de referencia en la decoración de los templos. Las imágenes adosadas a los muros tuvieron una *inmensa autoridad* sobre la comunidad de fieles: la solemnidad del edificio religioso y el carácter inmutable de la piedra situaba estas representaciones al nivel de la palabra divina. La representación religiosa fue, además, el principal estímulo visual de la época y sirvió para alimentar el imaginario colectivo, convertida en un poderoso instrumento pedagógico.

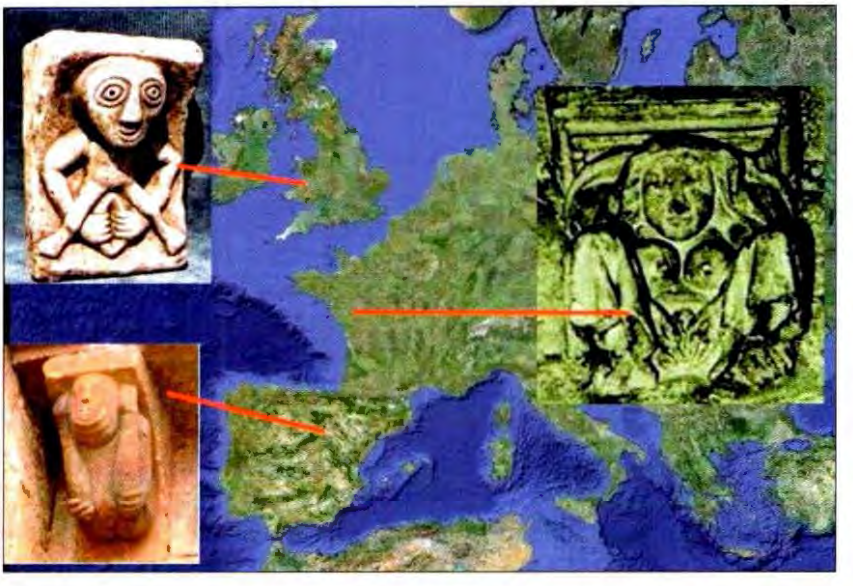

Figura 11. *Representaciones femeninas de la lujuria en distintas iglesias europeas*: arriba canecillo procedente de la iglesia de Klipeck, Hereford (Inglaterra), mediados del s. XII; debajo, canecillo de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción en Jaramillo de la Fuente (Burgos), finales del s. XII; y derecha, ménsula de la iglesia de Ste. Radegonde, Poitiers (Vienne, Francia), finales del s. XI.

El escultor tuvo, así, poca libertad, limitándose a pasar a la piedra, con mayor o menor acierto, el repertorio fijado por los clérigos para cumplir una función doctrinal. Existe, no obstante, un margen de creatividad en los artistas más experimentados, que desarrollan fórmulas iconográficas, juegos y permutaciones de los elementos formales para transmitir con acierto la doctrina eclesiástica. También podían perseverar en la expresividad de las formas y su modelado, aunque manteniendo los códigos del lenguaje simbólico. Se piensa que algunos artistas principales fueron además monjes, mientras otros pare-

cen trabajar sin conocer lo que representan, como delatan algunas inscripciones con letras del revés, por ejemplo.

La imagen permitió enseñar los pasajes bíblicos y transmitir los valores imperantes, así como condenar o alabar determinados comportamientos sociales de la época. La escultura se convirtió en un *lenguaje común* accesible a todos los fieles de Occidente y está dotada de unas *claves internas de representación* con las que la gente estaba familiarizada. El repertorio iconográfico románico resulta amplísimo y complejo, existiendo aun a día de hoy imágenes inaccesibles para los historiadores del arte. No obstante, pueden definirse unas *pautas formales* que resultan de gran ayuda para la interpretación y lectura de la imagen románica.

2.5. *Pautas formales y compositivas: claves de lectura de la imagen románica*

La escultura y la pintura románica responden a unas convenciones representativas que determinan tanto su forma como su contenido. Las iglesias de esta época que empiezan a cubrirse de imágenes no lo hacen de manera arbitraria, sino con unos códigos que afectan a la manera y el lugar donde se incorporan las imágenes.

– La Ley de adaptación al marco arquitectónico

Fue el historiador del arte francés Henri Focillon quien definió en 1931 la *Ley de adaptación al marco arquitectónico* de la escultura, con la que explicaba el modo riguroso en que los relieves se insertan en el espacio arquitectónico que les es asignado, ya sea el tímpano, las arquivoltas, los capiteles o los canecillos. El tamaño de las figuras y sus proporciones dependen del lugar en que se encuentran, llegando a deformarse para ocupar toda la superficie sin dejar huecos: se alargan en las jambas o en el parteluz y se achatan en los capiteles o en los ángulos del tímpano (figura 12). Focillon observaba igualmente que las figuras de una misma escena suelen encerrarse en esquemas geométricos sencillos, definiendo la *Ley de sometimiento al esquema geométrico*. Estas leyes no sólo tienen implicaciones formales, la sumisión de la escultura a la arquitectura condiciona el significado de las formas, pues cada parte del templo tiene asignados unos valores.

– Jerarquización del espacio religioso: la ubicación condiciona el significado de la imagen

La escultura románica aparece adosada a distintas partes de las iglesias y el significado del relieve depende del espacio que ocupa. Cada lugar del templo y del monasterio tiende a mostrar unos temas iconográficos determinados,

Figura 12. Figura de Jeremías en el lateral derecho del parteluz de la portada de San Pedro de Moissac, h. 1100, Francia.

constituyendo un campo semántico concreto y creando un contexto de interpretación. Por ello, una figura situada en un canecillo no puede leerse en el mismo sentido que la figura central de un tímpano.

El lugar más rico en escultura es la *portada de la iglesia*, donde se sitúan los temas más importantes desde el punto de vista doctrinal y aparecen generalmente personajes sagrados. La puerta alcanza una enorme trascendencia plástica e iconográfica debido a que tiene un sentido simbólico fundamental por ser el espacio de tránsito entre el exterior (terrenal) y el interior (divino). La puerta se identifica concretamente con Cristo y con su labor redentora, siguiendo las Escrituras "Yo soy la puerta. Si uno entra por mí, estará a salvo" (Juan, 10, 9). Esto llevará a encontrar dogmas principales en el tímpano de la iglesia románica, generalmente dedicado a la representación de Cristo (*Pantocrátor*, *Maiestas Domini*, Cordero místico o Crismón), de su Juicio (Apocalipsis y Juicio

Final) y a recalcar su condición de Mesías (Transfiguración, Ascensión, Resurrección, Pentecostés...). Dentro de la iglesia, el *ábside* es la parte más importante y solía recoger una temática similar (generalmente pintada, por lo que se conservan pocos ejemplos), por su orientación este, que se identificaba con Cristo y la luz. El *dintel y los capiteles de la fachada* recogen generalmente la Historia Sagrada, la vida de Cristo y los pasajes del Antiguo Testamento más importantes, así como la representación de los apóstoles y los profetas.

A pesar de la identificación del *espacio interior de la iglesia* con la Jerusalén Celeste (aspecto común a todo el arte cristiano y que no es exclusivo de la época románica) no sólo aparecerán representados personajes sagrados en el interior del templo, encontrándose numerosas figuras bestiales y representaciones de los vicios que fueron muy útiles a las autoridades religiosas para amonestar a los fieles, cumpliendo la misma función moralizadora que el sermón. Otro tanto puede decirse de los claustros, donde sorprende encontrar una enorme exuberancia figurativa destinada representar el pecado: los animales reales y fantásticos permiten formular metáforas visuales de los comportamientos humanos. El *claustro* crea un contexto particular de interpretación de la imagen: al ser un lugar reservado a los monjes, los mensajes simbólicos podían ser más complejos y eruditos.

Al margen de la portada, el exterior de la iglesia recibe de manera prioritaria la representación de los comportamientos y grupos sociales de la época,

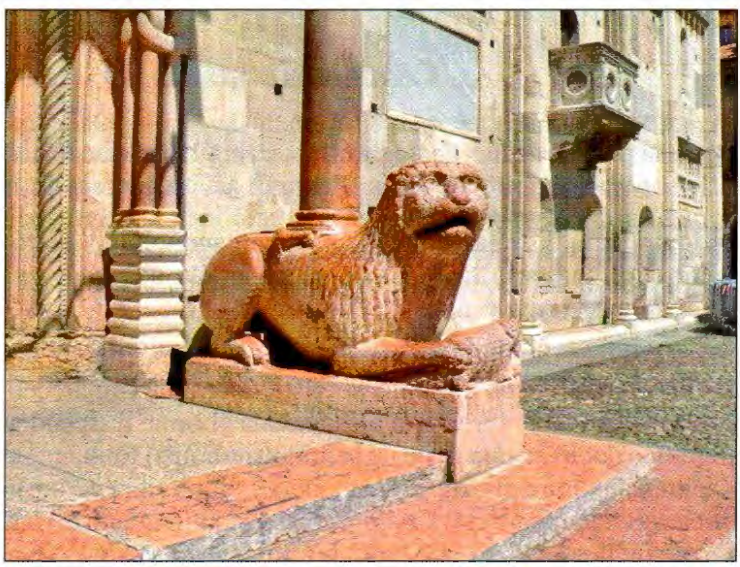

Figura 13. *León con un cordero entre sus garras situado bajo la columna del pórtico de la catedral de Modena*, Italia, finales del siglo XI y principios del XII.

en ocasiones trazados con unos rasgos figurativos (caricaturescos o hieráticos) que definen su condición moral (figura 11). En los capiteles de las ventanas podemos encontrar pasajes alusivos al vicio (prioritariamente la avaricia y la lujuria) y representaciones guerreras que ofrecen una visión trascendente y moralizada del mundo cotidiano. Los *canecillos o modillones* presentan también un tipo de temática determinada, exhibiendo principalmente a las figuras proscritas, pecadores y heterodoxos que permanecen en el exterior de la iglesia y están aplastados por el peso del tejado (ver tema 12). En ocasiones, las figuras bestiales situadas a los pies de la portada, abatidas bajo las jambas y las columnas, pueden tener ese mismo significado maléfico (figura 13).

– *Gradación del tamaño de las figuras: la perspectiva jerárquica*

Con frecuencia, las figuras de una misma escena presentan distintos tamaños, especialmente en los tímpanos. Este rasgo no responde a la adaptación de las figuras al espacio, sino a su valor simbólico. El mayor tamaño de una figura respecto a otras determina su preponderancia religiosa, moral o social. Podemos así deducir la jerarquización de los personajes de una escena por el tamaño que tienen (figura 14). Este rasgo se relaciona frecuentemente con un *principio de claridad expositiva* donde se puede llegar a suprimir elementos espaciales o anatómicos que resulten irrelevantes para la narración, mientras se exagera el tamaño de otros para subrayar su significado, como, por ejemplo, el mayor tamaño de una mano que señala. Las formas están al servicio de los significados que transmiten.

Figura 14. *Tímpano de San Pedro Moissac*, h.1100, Francia.

– *Los principios de verticalidad y de disposición axial*

Existen otros principios que rigen la imagen románica aunque no siempre se estudian como tales. Es el caso de lo que podemos llamar *principio de verticalidad* según el cual la ubicación de un personaje situado a mayor altura o sobre otro determina su superioridad sobre el mismo (y viceversa). Igual que los canecillos soportan el peso de la construcción en el exterior del templo y evocan frecuentemente el pecado aplastado por la Iglesia, las figuras ubicadas bajo los pies de un personaje sagrado tienen un carácter negativo, pues el santo aparece triunfando sobre las mismas. La clásica imagen de San Miguel clavando la lanza en el dragón al que pisa ejemplifica este principio compositivo que rige en la imagen románica.

En cuanto a la *disposición axial*, la ubicación respecto a un eje o personaje principal, constituye otro principio compositivo de trascendencia simbólica. Las figuras situadas a la derecha de Cristo en una portada (a la izquierda del espectador), por ejemplo, tienen una mayor importancia religiosa que las que se sitúan a su izquierda (derecha del espectador), siendo a veces negativas, como en los Juicios Finales, donde se ubica el infierno con los condenados. La figura inmediatamente a la derecha de Cristo será más importante que la siguiente, y otro tanto ocurre en el lado izquierdo.

– *Connotaciones morales de la gestualidad y el hieratismo de las figuras*

Existen otras claves de interpretación de la imagen románica que han podido definirse tras el estudio sistemático de un gran número de representaciones. Se ha comprobado que las representaciones de santos presentan un aspecto más hierático e inexpresivo que las figuras maléficas. Por ejemplo, un santo nunca aparece con la boca abierta a pesar de que la acción que represente sea la de hablar, mientras las figuras obscenas, los herejes, los pecadores y los infieles aparecen frecuentemente abriendo la boca, sacando la lengua o gesticulando.

Esto se relaciona con los conceptos de belleza y fealdad que encontramos en los textos de la época, pues la fealdad se asocia a los pecadores y al demonio, mientras la belleza es un atributo exclusivo de los santos. La fealdad se expresa en términos figurativos por medio de la gesticulación y de la animalización de las figuras, y la belleza por su equilibrio e inexpresividad. El concepto plenomedieval de belleza se relaciona con la idea del bien, y por ello no se manifiesta en la belleza sensual de los personajes sino en términos de armonía compositiva. La gesticulación y la animalidad, por el contrario, son la expresión del mal y constituyen los atributos del demonio. El infierno aparece habitualmente como una masa desordenada de figuras mientras el paraíso presenta orden y equilibrio (figura 15). Otro rasgo figurativo altamente negativo será la desnudez de las figuras, identificada con el pecado.

El pensamiento de la época, de raíz neoplatónica, convierte a las formas en el símbolo de una realidad inmediatamente superior, una realidad conceptual,

siendo lo visible un simple reflejo de lo espiritual. El estudio de las mentalidades medievales pone de manifiesto la enorme riqueza de las representaciones románicas para el estudio del discurso imperante en su época, demostrando que son una fuente histórica capital.

Figura 15. *Tímpano de Santa Fe de Conques*, primer cuarto del siglo XII, Francia.

Bibliografía

BRAUNFELS, Wolfgang: *La arquitectura moracal en Occidente*. Barral, Barcelona, 1974. Obra clásica para entender el origen, la organización y las principales características de los monasterios medievales.

DUBY, Georges: *La época de las catedrales: arte y sociedad 980-1420*. Cátedra. Madrid, 1993. Estudio de referencia sobre los cambios políticos y sociales vividos en la Europa de la Plena y la Baja Edad Media que explican el nacimiento de un nuevo arte y la mentalidad que lo engendra.

FLORI, Jean: *La guerra santa. La formación de la idea de cruzada en el Occidente cristiano*. Trotta. Universidad de Granada. Madrid, 2003. Este estudio analiza de modo pormenorizado el contexto político e ideológico de la guerra contra el Islam, permitiendo profundizar en la mentalidad eclesiástica de la época románica.

LACARRA, José María; VÁZQUEZ DE PARGA, Luís y URIA RIU, Juan: *Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela*. III Volúmenes. Gobier-

no de Navarra. Iberdrola (edición facsímil de la realizada en 1948 por el CSIC). Pamplona, 1992. Este trabajo resulta hasta hoy el más completo sobre el fenómeno de la peregrinación a Santiago de Compostela a pesar de ser un tema sobre el que se han publicado infinidad de libros. Sus tres volúmenes analizan las principales manifestaciones culturales desarrolladas en torno al camino (arte, literatura, música...), reuniendo las referencias documentales más destacadas y las leyendas que poblaron el imaginario de los peregrinos.

PIJOAN, José: *Arte Románico*, siglos XI y XII. T. IX. De la Enciclopedia *SUMMA ARTIS*. Espasa-Calpe, 1995. Trabajo sistemático sobre el arte románico hispano y europeo donde se ofrece una aproximación razonada a los principales rasgos y monumentos del estilo. Se trata de un trabajo tradicional que, aunque no incorpora las aportaciones historiográficas más recientes, mantiene una gran vigencia.

WESIBACH, Werner: *Reforma religiosa y arte medieval: La influencia de Cluny en el románico occidental*. Espasa-Calpe, Madrid, 1949. Trabajo clásico que analiza los fuertes vínculos entre la Reforma Gregoriana, la orden benedictina de Cluny y el arte románico. Aunque ha sido superado en algunas cuestiones, sigue teniendo una gran vigencia en lo que se refiere al estudio de la mentalidad y la estrategia política que subyace a la implantación del arte románico.

Tema 10

LA ARQUITECTURA ROMÁNICA EN FRANCIA, ITALIA Y EUROPA SEPTENTRIONAL

Inés Monteira Arias

Esquema de contenidos

1. Introducción.
2. La arquitectura románica en Francia.
   2.1. Borgoña.
   2.2. Aquitania.
   2.3. Languedoc y Provenza.
3. La arquitectura del reino anglonormando.
4. La arquitectura románica en Italia.
   4.1. Lombardía y la llanura de Po.
   4.2. Toscana e Italia central.
   4.3. Italia meridional y Sicilia: el arte sículo-normando.
5. La arquitectura románica en Alemania.

1. Introducción

La arquitectura románica se extiende por un territorio enormemente amplio y presenta diversas variantes regionales. La fuerte fragmentación política y las influencias culturales recibidas en cada zona de Europa durante este periodo se traducen en una considerable variedad de soluciones estructurales y modelos constructivos. Por ello, pueden distinguirse algunos rasgos particulares de cada región en función de las técnicas y los materiales empleados. Sin embargo, la unidad del estilo prevalece sobre la existencia de tradiciones locales y la historiografía más reciente resta importancia al determinismo geográfico con el que solía estudiarse esta arquitectura.

El románico, concebido por la Iglesia como un medio de unificación de Occidente, nació para llegar hasta los rincones más recónditos del ámbito rural

y, en cierto sentido, puede hablarse de una auténtica vulgarización artística. Pero, entre el gran número de iglesias conservadas, existen ejemplos paradigmáticos que destacan sobre el resto por su calidad artística y por su estado de conservación.

El nuevo estilo se extendió hasta los países escandinavos por el norte, hasta Hungría en el este y Sicilia en el sur, consiguiendo incluso atravesar el Mediterráneo para aparecer en Tierra Santa como consecuencia de las cruzadas. En este capítulo analizaremos los monumentos más destacados y representativos del estilo, aunque existen otras regiones y edificios de interés que no han podido incluirse por falta de espacio.

2. La arquitectura románica en Francia

La arquitectura románica tiene su origen en Francia, donde llegan a reunirse todas las soluciones constructivas del estilo en un conjunto de edificios

Figura 16. *Mapa político de la región correspondiente a la actual Francia en 1180.*

que ejercen de precedente y de referencia internacional. En el siglo XI, la región de la actual Francia está fragmentada en distintos reinos, ducados y condados (figura 16). De todos ellos, el ducado de Borgoña destaca por dar origen a las órdenes monásticas más importantes para el desarrollo del arte románico: Cluny y el Cister.

2.1. *Borgoña*

Borgoña fue un centro neurálgico del arte románico. Aquí se estableció la casa madre de la orden benedictina, en Cluny, cuya abadía sirvió de modelo y laboratorio de soluciones arquitectónicas. También la orden del Cister vería la luz en esta región, ofreciendo un estilo alternativo capaz de adelantar ciertos recursos estructurales del gótico. Por todo ello, algunos de los edificios románicos más significativos se encuentran en Borgoña.

El papel protagonista de Cluny en la organización de las peregrinaciones y las cruzadas permitió la difusión de su modelo constructivo. Entre las aportaciones más destacadas del románico borgoñón destaca la creación de cabeceras complejas con absidiolos, la apertura de ventanas en la parte alta de la nave central (permitiendo la entrada de luz directa) y la incorporación de bóvedas de cañón apuntado en dicha nave. La división de la fachada en tres pisos y las dos torres que la flanquean también son rasgos característicos.

La abadía de Cluny, hoy completamente transformada, fue el gran centro promotor del arte románico. Este monasterio aparece como referente arquitectónico en dos momentos diferentes. De manera precoz, en la segunda mitad del siglo X se edificó la abadía conocida como *Cluny II* (por ser la segunda ampliación sobre una primera obra), caracterizada por incorporar una cabecera compleja con diversos absidiolos (y distintos altares), una torre sobre el crucero, un atrio y un nártex a los pies. Esta iglesia consagrada en 981 tenía 60 metros de largo y recibió el añadido de un claustro en torno al cual se dispuso el resto del complejo monástico.

A finales del siglo XI la orden benedictina estaba en la cima de su esplendor y, por ello, necesitaba llevar a cabo una gran ampliación que diera cabida a todos sus miembros en el crucero: unos 10.000 monjes. Se erigió entonces la inmensa abadía conocida como *Cluny III* (que corresponde al románico pleno), la iglesia románica más grande jamás construida. Lamentablemente sólo quedan de esta construcción algunos capiteles y una parte del brazo sur, pues fue demolida en el siglo XIX al caer en manos privadas, tras la Revolución Francesa. No obstante, conocemos bien su estructura gracias a dibujos (figura 17), descripciones de la época y excavaciones más recientes. Fue iniciada en 1088 pero los monjes no pudieron usarla hasta 30 años después, siendo luego consagrada en 1130 por el papa Inocencio II. Esta iglesia de colosales proporciones tuvo 187 metros de largo y 30 de altura. Su interior constaba

de cinco naves completamente escalonadas que permitían la entrada directa de luz en todas ellas, cubriéndose la central con una bóveda de cañón apuntado y el resto con bóvedas de arista.

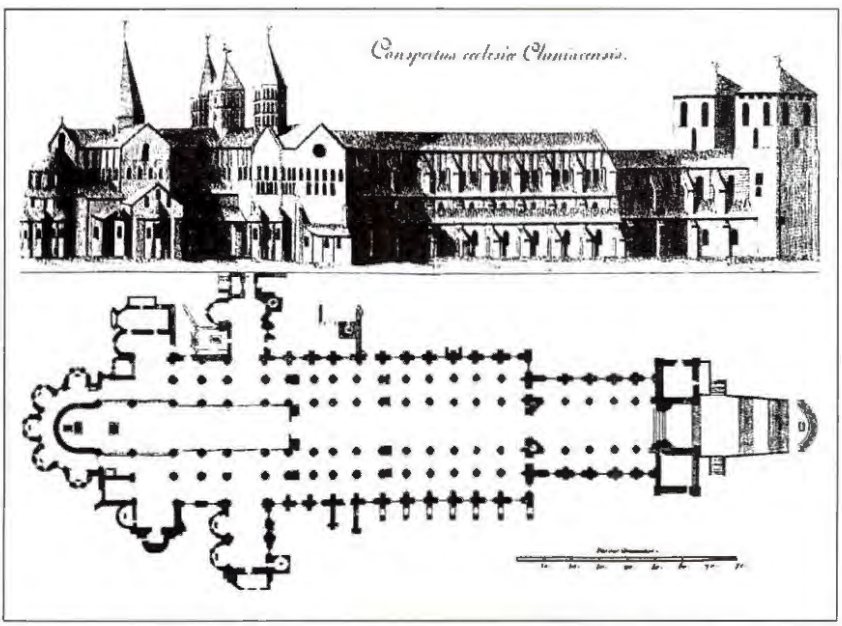

Figura 17. Dibujo de la *abadía de Cluny III*, alzado del lado norte, realizado en 1713, Mabillon y recogido en los *Annales Ordius Benedicti*.

La gran cabecera tenía un deambulatorio y cinco capillas radiales, incorporando la novedad de un doble transepto que aumentaba considerablemente el aforo en esta zona principal del templo. Se coronaba exteriormente con una gran torre rectangular sobre el crucero principal, rodeada de otros tres campanarios octogonales en los extremos de la cruz latina (figura 17). La fachada monumental de los pies quedaba flanqueada por dos grandes torres y se dividía en tres registros, fijando el modelo borgoñón. Tan extraordinario proyecto fue obra de matemáticos y arquitectos experimentados, y algunos historiadores apuntan que pudieron ser monjes cluniacenses.

Se ha estimado que la mitad de los costes de este colosal edificio fueron asumidos por el reino de León y Castilla con el botín obtenido de las victorias frente a los musulmanes, especialmente de la toma de Toledo en 1085. No hay duda de que esta monumental abadía fue el símbolo de una cristiandad triunfante y Urbano II consagró su altar mayor unos días antes de convocar la Primera Cruzada. En todo caso, la iglesia se convirtió en fuente de inspiración del arte románico, especialmente en el área borgoñona.

La *iglesia de Notre-Dame* en la *Charité-sur-Loire* es conocida como "la hija mayor de Cluny" y constituye un perfecto ejemplo de la influencia arquitectónica de la sede benedictina (figura 18). Este monasterio, asumido por la orden a mediados del siglo XI, llegó a tener un centenar de iglesias bajo su autoridad en Europa meridional. Su primera construcción seguía la estructura de Cluny II, pero hacia 1120 se rehace su cabecera siguiendo el modelo de Cluny III, creando un presbiterio más amplio y de mayor altura, rodeado por un deambulatorio con cinco capillas radiales. Esta nueva cabecera se unió con magistral armonía a la vieja iglesia de cinco naves y su crucero, donde se alzó una cúpula de base octogonal sobre trompas. La nave central se cubre con cañón apuntado reforzado por fajones, igual que Cluny, mientras las laterales lo hacen con bóvedas de aristas. La existencia de tres pisos interiores, con un triforio ciego bajo las ventanas, también la emparentan con la sede cluniacense. De los cinco tímpanos originales de la fachada oeste (que se corresponden con cada una de las naves) sólo han llegado dos a nuestros días.

Figura 18. *Vista interior de la cabecera de la iglesia de Notre-Dame de La Charité-sur-Loire*, Borgoña, Francia.

Otra réplica de Cluny III a escala reducida es la *basílica del Sagrado Corazón* en *Paray-le-Monial*, aunque se vuelve a prescindir del doble crucero. La cabecera tiene tres capillas radiales (figura 19) y el cuerpo de la iglesia consta de tres naves solamente, pero sigue el alzado cluniacense de la nave central en tres registros (arcadas, triforio ciego y ventanas). La cúpula del crucero se apoya sobre arcos apuntados y se corona con una torre octogonal en el exterior.

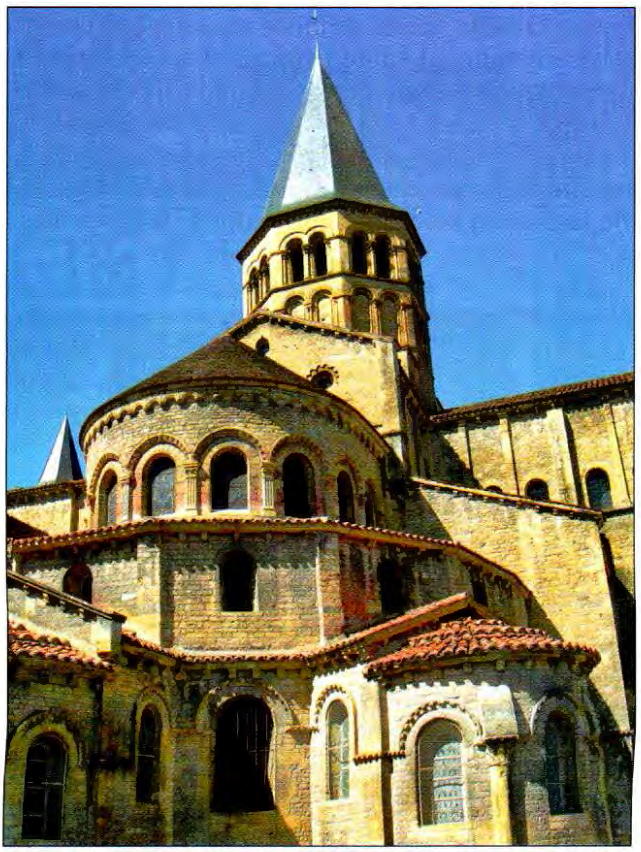

Figura 19. *Vista exterior de la cabecera de la basílica del Sagrado Corazón de Paray-le-Monial*, Borgoña, Francia.

La *catedral de San Lázaro de Autun* es otro de los principales edificios románicos de la región, edificado entre 1120 y mediados de siglo. Aunque su planta es de tres naves y tiene un único crucero sobresaliente, sigue el modelo de Cluny en la cubierta de cañón apuntado de la nave central, así como en la división en tres pisos de su alzado. Las modestas dimensiones de la iglesia se deben a que no se convirtió en catedral hasta finales del siglo XII, siendo la escultura lo más destacado de este edificio.

La *abadía de Santa María Magdalena de Vézelay* es la iglesia románica conservada más destacada de Borgoña, aunque su esquema constructivo no sigue el modelo cluniacense. La envergadura de este edificio y su importancia histórica se deben a que fue un concurrido centro de peregrinaciones desde comienzos del siglo XI, cuando se difunde la noticia del hallazgo del cuerpo de María Magdalena en este lugar tras un supuesto traslado milagroso desde Tierra Santa, como en el caso de Santiago en Compostela. Esto llevó a reconstruir la iglesia entre finales del siglo XI y mediados del XII.

La división del alzado de la nave se reduce a dos pisos: el formado por las arcadas de separación de las naves y el de las ventanas superiores, abiertas entre los arranques de las bóvedas (figura 20). La sencillez de este interior dominado por el muro queda atenuada por el friso continuo esculpido que recorre longitudinalmente el edificio y por el excepcional conjunto de capiteles que lo pueblan. La nave central se cubre con bóvedas de arista (lo cual resulta inusual) separadas por arcos fajones policromados, cuya bicromía parece inspirarse en la *gran mezquita de Córdoba*. Tampoco la planta de esta iglesia abacial recuerda a la de Cluny, pues sólo tiene tres naves longitudinales y el crucero no sobresale en planta. No obstante, cuenta con un enorme nártex a los pies cerrado como la casa madre benedictina, acogiendo un excepcional pórtico esculpido (figura 86). La cabecera que encontramos en la actualidad fue realizada a inicios del siglo XIII en estilo gótico.

Figura 20. *Nave central de Sta. Mª Magdalena de Vézelay*, Borgoña, Francia.

Como tantos otros ejemplos de románico francés, esta abadía fue restaurada en el siglo XIX por Viollet-le-Duc. Aunque consolidada y salvada de la ruina, fue sustancialmente modificada, cambiando la disposición de elementos y eliminando rastros que habrían sido valiosos para los arqueólogos de hoy. En los últimos tramos de la nave Le-Duc mandó colocar bóvedas de arista de estilo románico en sustitución de las góticas añadidas a inicios del siglo XIII. En todo caso, Vézelay anuncia ya un deseo de simplificación de las formas que será llevado a sus últimas consecuencias por los monjes cistercienses de Borgoña.

2.2. *Aquitania*

Aunque los límites de Aquitania son cambiantes en el periodo que nos ocupa, este ducado abarcaba una porción muy amplia de la actual Francia, ocupando dos tercios del macizo central en su costado suroeste (figura 16). El gran estado feudal de Aquitania integra, por ello, varios territorios y escuelas arquitectónicas correspondientes a las regiones de Poitou, Aquitania, Périgord y Auvernia.

El románico aquitano destaca por desarrollar audaces soluciones estructurales. Las más significativas son las que darán origen al prototipo de la iglesia de peregrinación con el empleo del deambulatorio y las tribunas sobre las naves laterales. Las tribunas permitieron articular un sistema de contrarresto del empuje de las bóvedas que proporciona un equilibrio perfecto al conjunto (figura 30). Pero la estructura derivada del uso de la tribuna provoca una fragmentación espacial que no era del gusto de todas las regiones, por ello en Poitou se exploraron otras fórmulas para lograr un espacio unificado, desarrollándose un modelo de iglesias con tres naves a la misma altura en la denominada *planta de salón*. Una tercera solución se incorporó hacia 1100, por influencia bizantina como resultado de las cruzadas, con la creación de templos de nave única cubiertos por una hilera de cúpulas iguales.

En la ciudad de Poitiers existen dos importantes iglesias románicas recomendadas por la *Guía del peregrino de Santiago de Compostela*. La más antigua, *San Hilario*, atrajo a innumerables peregrinos por acoger las reliquias del santo, pero sufrió severos daños durante la Revolución Francesa. La reconstrucción realizada en el siglo XIX responde a la inventiva del arquitecto, que añadió cúpulas sobre trompas falseando históricamente el edificio.

Notre-Dame-la-Grande de Poitiers es una de las grandes iglesias de Aquitania y destaca por la belleza de su fachada-pantalla (figura 21). Esta armónica construcción fue edificada en el segundo cuarto del siglo XII con una nave central más ancha que las laterales y ligeramente más alta, reflejando la tendencia poitevina a igualar las naves en altura. La ausencia de muros de separación entre las naves hace que no haya iluminación directa en el centro y que las columnas sean muy altas, pues llegan hasta el arranque de las bóvedas generando un aspecto de iglesia-salón (figura 22). En el exterior llaman la atención

Figura 21. *Fachada oeste de la iglesia de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers*, Poitou, Aquitania, Francia.

Figura 22. *Nave central de iglesia de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers*, Poitou, Aquitania, Francia.

los chapiteles decorados con escamas que coronan el cimborrio y las dos torres cónicas de la fachada. Esta última crea un efecto de pantalla que oculta la estructura interior y se divide en tres pisos decorados con arquerías ciegas con columnillas que se extienden también a las torres de los ángulos, transformándolas en linternas típicas de Aquitania (figura 21). El espacio central de la fachada queda remarcado por la superposición de vanos que marcan una vertical coronada por el piñón.

Otra iglesia principal de Aquitania es *San Eutropio de Saintes*, que en manos de Cluny se convirtió en un concurrido destino de peregrinos. Consagrada en 1096 por Urbano II, la iglesia destaca por su amplitud y originalidad. Lamentablemente, los incendios y destrucciones sufridos a lo largo del tiempo nos han dejado sólo la parte oriental del edificio. La cripta con las reliquias o iglesia baja (que ocupa todo el espacio longitudinal de la iglesia) se conserva perfectamente y constituye un verdadero tesoro arquitectónico (figura 23). Se trata de una de las criptas románicas más amplias con sus 35 metros de largo por 5 de alto, cuya estructura se cubre por bóvedas de arista y concluye en un deambulatorio con tres capillas radiales. Unos grandes nervios de sección redonda cumplen el papel de fajones entre las bóvedas y pretenden crear un sistema sólido de transmisión de empujes, que se reveló fallido siglos después.

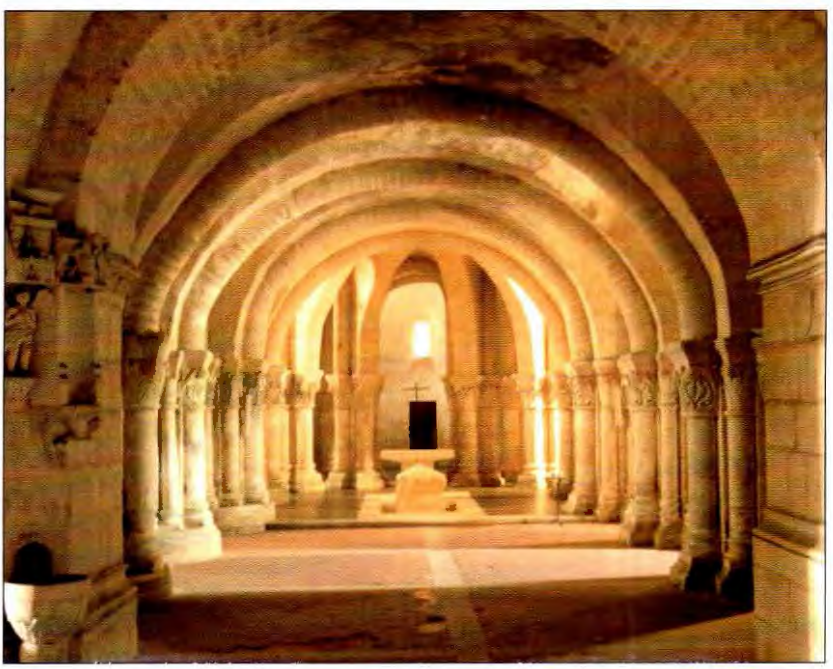

Figura 23. *Cripta de la iglesia de San Eutropio de Saintes*, Aquitania, Francia.

La región aquitana del Périgord presenta un grupo de iglesias con hileras de cúpulas visibles en el exterior, delatando la influencia bizantina transmitida por los contactos con Oriente derivados de las cruzadas y también quizá por *San Marcos de Venecia*. Entre las decenas de edificios que responden a esta tipología, destaca la *catedral de San Pedro de Angulema*, a pesar de ser uno de los edificios más desvirtuados por la restauración decimonónica. Realizada hacia 1128, esta iglesia de nave única tiene una enorme cabecera incrementada por el tamaño del ábside y de sus absidiolos, pues no dispone de deambulatorio. Su marcada planta de cruz latina (figura 24) viene definida por la amplitud de la nave y del crucero. Éste se divide en cinco tramos con tres cúpulas, asentándose la central sobre un tambor octogonal. Los extremos del crucero tenían dos torres de las que permanece sólo una en el lado norte. La larga nave central se divide en tres tramos cubiertos por sendas cúpulas sobre pechinas, cuyo peso se apoya en gruesos pilares. El edificio está tan modificado como la otra iglesia paradigmática de esta tipología: *San Front de Périgueux*. La estructura centralizada de la *catedral de Sant Front* evoca la del antiguo *martyrium*, en honor al cuerpo del santo que atesora, e imita la de los *Santos*

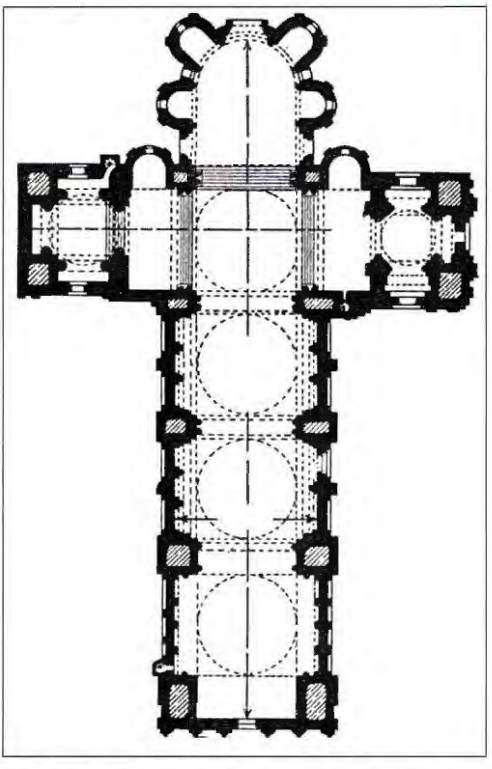

Figura 24. *Planta de la catedral de San Pedro de Angulema*, Périgord, Aquitania, Francia.

Apóstoles de Constantinopla (ver tema 2). La planta de cruz griega con cinco cúpulas puede apreciarse en sus volúmenes exteriores (figura 25), cuyo ábside desmesurado y el actual paramento son fruto de la invención del restaurador. El monumental campanario de base cuadrada es también del siglo XII pero no escapó de la restauración, y se corona por una linterna cónica sobre columnas típica de la región.

Figura 25. *Vista aérea de Saint Front de Périgueux*, Périgord, Aquitania, Francia.

El sur de la antigua Aquitania contiene una de las principales iglesias románicas francesas. La *abadía de Santa Fe de Conques* (Aveyron) es una obra maestra de la arquitectura y la escultura románica, destacando por ser la fundadora del prototipo de iglesias de peregrinación. Su temprana cronología la convierte en la primera iglesia con deambulatorio y tribunas. Como la mayoría de los templos románicos, se asienta sobre una iglesia anterior, en este caso un antiguo monasterio fundado por Carlomagno. El "milagroso" hallazgo de los restos de la mártir Santa Fe llevó a erigir una magnífica iglesia abacial a mediados del siglo XI. La construcción de la cabecera había finalizado en 1065 y el resto del templo se concluyó en el primer tercio del siglo XII.

La peculiar forma de cruz de la planta (figura 10), que no es marcadamente longitudinal, se debe a las difíciles condiciones del terreno en el que se

asienta el edificio por respetar el lugar del hallazgo de las reliquias, provocando que el transepto sea muy ancho (35 metros) para la escasa longitud de las naves (20 metros). La iglesia parece hundida en una fosa en la parte del ábside (figura 26), mientras del otro lado se alza como una masa imponente (figura 28). El gran desarrollo en altura del edificio (22 metros) contrasta con su reducida longitud y le confiere una gran verticalidad, demostrando que los obstáculos naturales del terreno fueron un estímulo para el desarrollo de soluciones constructivas.

Figura 26. *Ábside de la iglesia abacial de Santa Fe de Conques*, Aveyron, Aquitania, Francia.

Como precursora de las iglesias de peregrinación, Conques desarrolló el primer deambulatorio con capillas radiales en torno al altar mayor, que le permitía cumplir con su doble función de centro peregrino y monástico donde los monjes podían rezar siete veces al día sin verse interrumpidos por el flujo de peregrinos. En el interior, la nave principal, muy desornamentada, recibe luz desde las tribunas y se cubre con bóveda de cañón reforzada por arcos fajones (figura 27). La tribuna garantiza la estabilidad de tan alta construcción canalizando sus pesos. Fue proyectada en la segunda fase del edificio, apareciendo de manera casi simultánea en Conques, Toulouse y Santiago de Compostela. La verticalidad de la abadía resulta evidente desde el exterior, acentuada por los contrafuertes y por las dos grandes torres añadidas en el siglo XIX (figura 28).

Figura 27. *Nave central de la iglesia abacial de Santa Fe de Conques*, Aveyron, Aquitania, Francia.

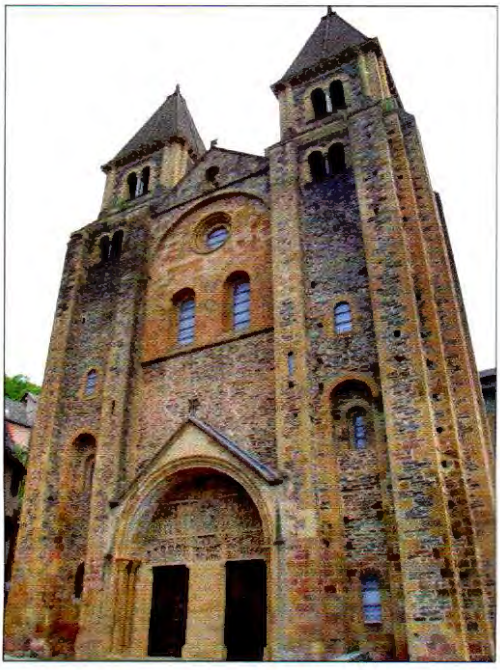

Figura 28. *Fachada occidental de la iglesia abacial de Santa Fe de Conques*, Aveyron, Aquitania, Francia.

2.3. *Languedoc y Provenza*

En el sudeste de Francia se sitúa la región occitana del Languedoc y la Provenza. Mientras la primera formaba parte del condado de Toulouse, Provenza estuvo sometida a vaivenes territoriales entre el reino de Arlés y el de Aragón.

San Saturnino de Toulouse es la otra gran iglesia de peregrinación conservada en Francia. Su construcción se inicia hacia 1075 y duraría hasta 1118. Sabemos que la cabecera se concluye a finales del siglo XI, cuando se celebraba la ceremonia de consagración presidida por el papa Urbano II. A pesar de ser el ejemplo más significativo de la arquitectura románica francesa, San Saturnino está construida en ladrillo por la escasez de piedra en la región, que se reserva para los lugares del edificio con decoración escultórica: las portadas, los vanos y las molduras. Su planta de cruz latina presenta cinco naves muy largas, de unos 115 metros, un transepto prominente de tres naves y una gran cabecera con deambulatorio acompañado de cinco capillas radiales, siendo la central más grande (figura 10). Como en Conques, el exterior de la cabecera

deja ver el escalonamiento de volúmenes decreciente entre el ábside principal, la girola y las capillas (figura 29). Bajo la cabecera se sitúa una gran cripta doble que alberga las reliquias de San Saturnino, el primer obispo de Toulouse. La torre campanario sobre el crucero fue rematada en época gótica, pero tiene un arranque románico octogonal y es el signo distintivo de la iglesia.

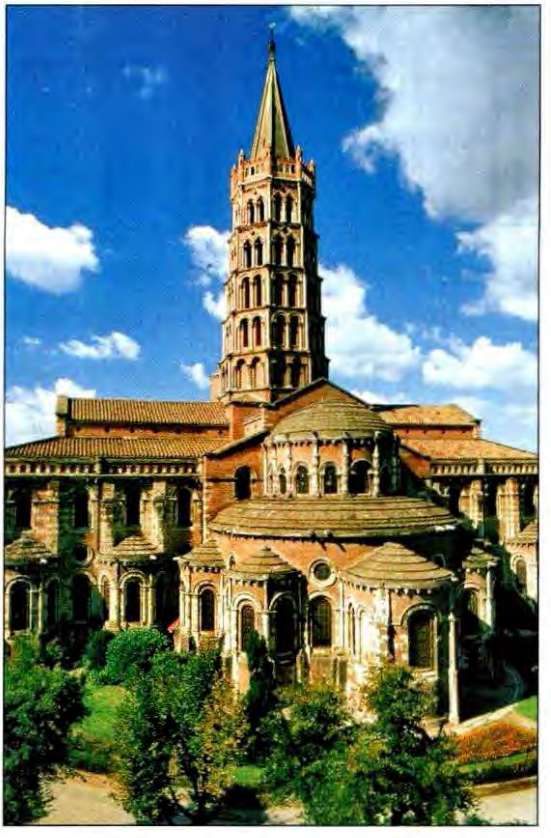

Figura 29. *Cabecera exterior de la iglesia de San Saturnino de Toulouse*, Languedoc, Francia.

En el interior, la nave central se cubre con bóveda de cañón sobre arcos fajones y está apuntalada por las tribunas y sus bóvedas de medio cañón (figura 30). Los fajones se apoyan sobre semicolumnas adosadas a los muros que llegan hasta el suelo. La altura de la nave central (21 metros) se degrada progresivamente gracias a estas galerías, que dejan entrar la luz y dividen en dos pisos las naves adyacentes a la central. Las cuatro naves laterales se cubren con bóvedas de arista. La tribuna recorre todo el templo incluyendo el transepto, el cual tiene la envergadura de una verdadera iglesia (64 metros) y culmina en dos grande portadas monumentales de las que sólo queda la del lado sur (figura 82).

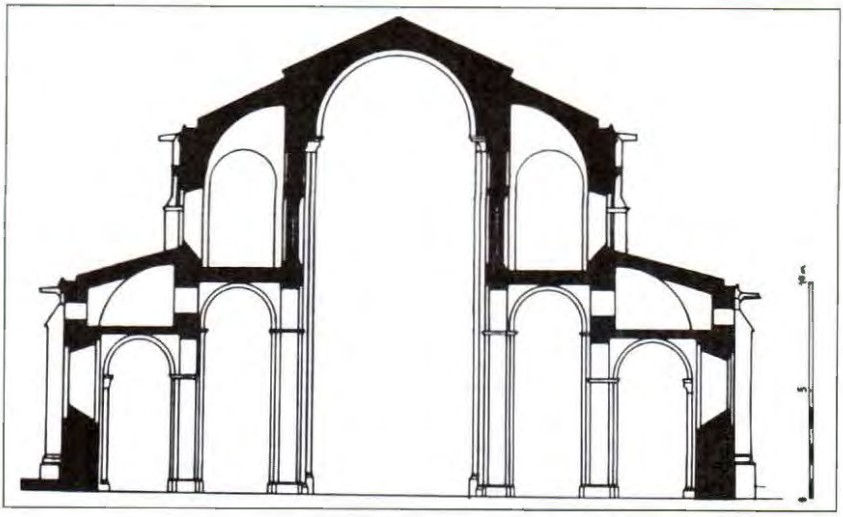

Figura 30. *Sección de la iglesia de San Saturnino de Toulouse*, Languedoc, Francia.

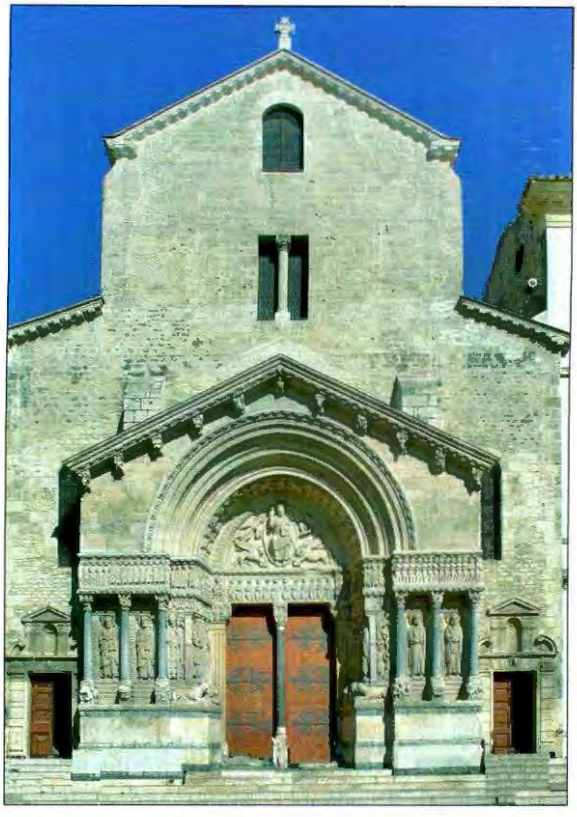

Figura 31. *Fachada occidental de la catedral de San Trófimo de Arles*, Provenza, Francia.

En la Provenza, la existencia de múltiples vestigios romanos se deja sentir en el arte románico y especialmente en la *catedral de San Trófimo de Arles*. Edificada hacia mediados del siglo XI sobre una construcción anterior, la iglesia se concluye por la fachada hacia 1170, siendo esta la parte más reseñable de la catedral. Inicialmente tenía una cubierta plana y luego se añadió una bóveda de cañón apuntado en la nave central, mientras su cabecera fue remplazada por una gótica. El esquema de la fachada en forma de arco de triunfo romano (figura 31) resulta característico de la región, y recibe influencias del románico italiano en las columnas que se apoyan sobre animales. *Saint-Gilles-du-Gard* será la otra gran iglesia de la región, donde se confirma que el románico provenzal no aportó nuevas soluciones arquitectónicas, dando prioridad a la escultura monumental.

3. La arquitectura del reino anglonormando

La actual región francesa de Normandía es el origen de una escuela románica de importancia que aglutina la Inglaterra sometida por Guillermo *el conquistador* (r. 1066-1087) en la batalla de Hastings, así como Anjou, Turena y Bretaña (figura 16). Éste área con entidad política logra un desarrollo arquitectónico excepcional por medio de edificios monumentales que adelantan algunas de las soluciones propias del gótico.

Los conquistadores normandos, sus obispos y abades, llevaron a gala la exportación de su sistema constructivo a las regiones que conquistaban, trasladando a los maestros de obras y convirtiendo sus grandes construcciones en símbolos de poder. A partir de la tradición carolingia se asumen elementos de la arquitectura inglesa, incorporando interesantes innovaciones. Las altas torres que flanquean la fachada, propias del románico francés, aparecen con una marcada verticalidad en el arte normando. La articulación del muro en tramos surge de manera temprana también en esta zona, donde encontramos por primera vez la alternancia de pilares y columnas y aparece la bóveda de crucería, germen del arte gótico.

Las plantas de las iglesias anglonormandas suelen ser de tres naves, con un amplio transepto y una cabecera muy larga. Su alzado interior presenta generalmente tres pisos con arcadas y tribunas de amplia abertura. La escultura resulta prácticamente inexistente, apareciendo en su lugar una decoración geométrica que resalta los elementos arquitectónicos.

Entre los ejemplos conservados destacan dos grandes abadías construidas en Caen bajo el patrocinio directo de Guillermo *el conquistador* y su esposa Matilde de Flandes: *San Esteban*, la abadía de los hombres, y la *Santa Trinidad*, para las mujeres.

San Esteban de Caen se construye a partir de 1066 aproximadamente y estaba muy avanzada cuando en 1087 fue enterrado allí su fundador. La cubierta del edificio con bóvedas sexpartitas se fecha hacia 1120. La cabecera original era de tres ábsides escalonados pero fue reconstruida en el siglo XIII. La nave central es el elemento más destacado de la construcción románica, donde las columnas embutidas en los muros le otorgan un gran dinamismo, creando una división en ocho tramos con una alternancia de soportes débiles y fuertes (figura 32). Esta alternancia es el resultado de la canalización hasta el suelo de los nervios de las novedosas bóvedas sexpartitas, cuya estructura se convierte en un auténtico esqueleto que permite restar importancia estructural al muro e introducir grandes vanos. Los pilares reciben de manera alternativa una moldura (la prolongación del nervio central de la bóveda sexpartita) y tres molduras adosadas (dos nervios más el arco fajón). El alzado de la nave se divide en tres pisos: la arcada inferior, la tribuna de grandes vanos y las ventanas superiores que esconden un pequeño corredor o andito. Las dos naves laterales estaban

Figura 32. *Nave central de la iglesia abacial de San Esteban de Caen*, Normandía, Francia.

Figura 33. *Fachada de la iglesia abacial de San Esteban de Caen*, Normandía, Francia.

cubiertas con bóvedas de arista aunque fueron luego modificadas. La fachada occidental de San Esteban no ha sufrido demasiadas transformaciones con la restauración y, a pesar de su austeridad, presenta una gran pureza de líneas y equilibradas proporciones. Dividida en tres pisos horadados por vanos de medio punto, presenta contrafuertes verticales y dos grandes torres laterales cuya verticalidad queda acentuada por las flechas de época gótica (figura 33).

La *iglesia de la Trinidad* es coetánea de San Esteban y acogió el cuerpo de la reina Matilde en paralelismo con el de su esposo, que yace en la abadía hermana. Este templo ha sufrido importantes transformaciones que han alterado notablemente su estructura, de la que sólo el cuerpo inferior mantiene rasgos originales.

Una de las primeras construcciones normandas en territorio británico es la *abadía de Westminster*, pero fue reedificada durante el gótico. La *catedral de Durham*, por el contrario, conserva gran parte de su forma original, tratándose del primer edificio inglés totalmente abovedado. Construida en dos fases a partir de 1093 bajo la dirección de un obispo normando, se consagra en 1133, aunque la fachada no concluiría hasta avanzado el siglo XIII. Se trata de una iglesia abacial y catedralicia de tres naves, con un amplio presbiterio de igual estructura y un gran transepto. En origen sólo se proyectó abovedar la cabecera y el transepto, pero esta cubierta se aplicó también a la nave central convirtiendo al edificio en el primero que incorpora la bóveda de ojivas o crucería. El interior presenta tres pisos, como es habitual en el arte normando: la gran arquería inferior, unas tribunas amplias cubiertas por cuartos de cañón y las

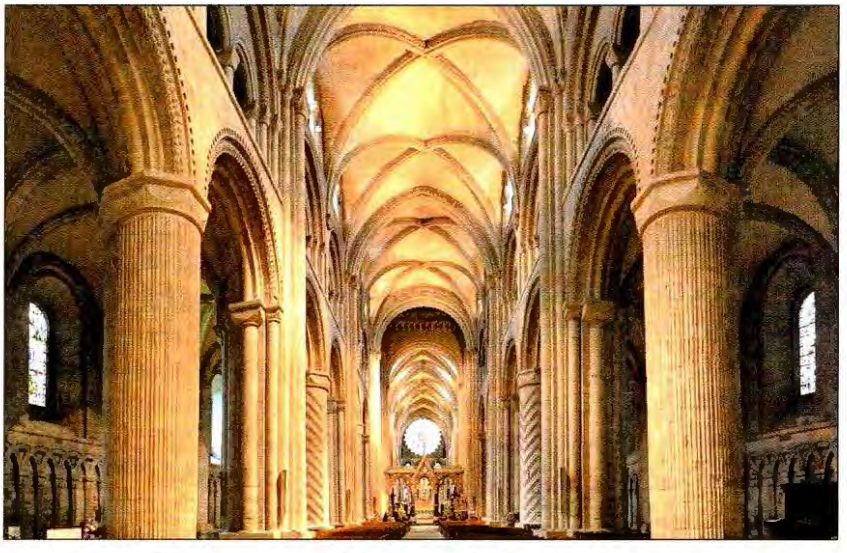

Figura 34. *Nave central de la catedral de Durham*, Inglaterra.

ventanas superiores con andito. Las bóvedas de crucería del transepto y de la nave fueron erigidas sobre una estructura que no estaba pensada para recibirlas, lo que provocó el tamaño desigual de las bóvedas que buscaban adaptarse a los sostenes del edificio, donde se alternan columnas y pilares (figura 34). Por ello, los nervios se apoyan sobre ménsulas improvisadas. Las bóvedas son aún de mampostería y no de aparejo, como serán las góticas, por lo que no hay duda del carácter románico de la construcción. El afán ornamental que lleva a decorar las gruesas columnas y los arcos con estrías, rombos y motivos en zigzag responde a una tendencia insular.

Otra construcción anglonormanda que conserva su fase románica es la *catedral de Norwich*, iniciada a finales del siglo XI, donde destaca el inmenso presbiterio de cuatro tramos que muestra la tendencia del románico inglés a alargar las plantas.

El arte normando dejó un gran número de construcciones en la isla británica, aunque la mayoría fueron transformadas en el gótico. Muchas grandes empresas constructivas románicas como la *catedral de Canterbury*, la *catedral de Ely* y la *catedral Peterborough* sufrieron remodelaciones y reconstrucciones góticas que transformaron su fisonomía. También la arquitectura militar adquirió un enorme desarrollo al constituir un elemento clave para conservar la ocupación normanda frente a la población anglosajona. Destacan las grandes torres de vigilancia como la *White Tower de la fortaleza de Londres*, construida en 1077 por iniciativa de Guillermo *el conquistador*.

4. La arquitectura románica en Italia

El románico italiano presenta unas características que lo hacen único y lo distinguen del resto de Europa. La tradicional fragmentación política de la península Itálica y Sicilia resulta especialmente acentuada en el periodo plenomedieval. Por ello, asistimos al desarrollo de diversas corrientes arquitectónicas que dependen, en cierta medida, de los poderes instalados en cada región y sus influencias culturales. La Lombardía y la llanura de Po muestran una entidad artística que define todo el norte de Italia. También la Toscana y el área pontificia en el centro de la península tienen una arquitectura peculiar derivada de su contexto geopolítico e histórico, mientras el sustrato islámico y bizantino dotan de originalidad al románico sículo-normando, en la isla de Sicilia.

Tras una Alta Edad Media caracterizada por el dominio parcial de los poderes islámicos y bizantinos en la península Itálica, el siglo XI marca el cambio de tendencia hacia una Roma fuerte, que asiste al vertiginoso desarrollo de ciudades portuarias como Génova, Pisa y Venecia, animadas por el auge comercial y las campañas de cruzada. El choque y la fusión de tendencias culturales distingue al románico italiano, que mantiene algunas directrices comunes a pesar de sus diversas corrientes estilísticas. Éstas derivan del fuerte *sustrato*

romano antiguo y de las *influencias islámicas y bizantinas*. Entre los rasgos persistentes destaca la impronta de las primeras basílicas cristianas en algunas plantas sin crucero y la presencia frecuente de *galerías con arcos sobre columnas* que recorren los muros exteriores. La pervivencia de modelos clásicos es una de las características más significativas del románico italiano.

4.1. *Lombardía y la llanura de Po*

Esta región concentra el mayor número de iglesias románicas italianas y destaca por ser la cuna del arte lombardo, antiguamente conocido como el "Primer románico". A partir del año 1000 surgen aquí unas iglesias protorrománicas que fueron precursoras del estilo sin reunir aún todas sus características, pues carecen de abovedamientos y escultura. La llanura del Po se sitúa entre dos cadenas montañosas (los Alpes y los Apeninos) que no constituyeron una barrera para los intercambios cultuales, existiendo intensos vínculos artísticos tanto con Francia y la región mediterránea como con el Imperio germánico, que ejerció su dominio hasta mediados del siglo XI. Es a partir de este momento cuando las antiguas iglesias protorrománicas empiezan a recibir cubiertas abovedadas en el nuevo estilo por influencia del monacato borgoñón, quien fuera el verdadero responsable del Primer románico.

El río Po se convierte en el canal natural por el que se difunde el románico hacia el Véneto y la región de Emilia-Romaña. Sobre un sustrato de *influencias otonianas* y del *primer arte cristiano* (en las plantas basilicales sin crucero y las cubiertas planas), la región lombarda logra desarrollar un tipo de arquitectura propia. Ésta se caracteriza por incorporar un nuevo léxico ornamental a sus edificios basado en el empleo de arquillos ciegos combinados con fajas o bandas verticales, que articulan los paramentos exteriores. Los *arquillos lombardos* aparecen en resalte a la altura del tejado y permiten dinamizar los muros, convertidos en el signo distintivo de estos edificios que son, por lo demás, muy humildes. El material de construcción suele ser el aparejo de piedra pequeña (sillarejo) toscamente tallada o el ladrillo, generalmente muy bien asentado, proporcionando resistencia al muro. Otro elemento característico es la torre campanario o *campanile* exento y de planta cuadrangular que suele acompañar a la iglesia (figura 41). Estas torres esbeltas y de gran altura tienen vanos en sus distintos cuerpos que van aumentando en número conforme se sitúan más alto, para aligerar el peso. Muchas de estas iglesias tenían cubiertas planas salvo en los ábsides, siempre abovedados, y se cubrieron después con una bóveda en la nave central durante la segunda mitad del siglo XI.

Entre los restos más primitivos del románico italiano se encuentra el *templo de San Vicente de Galliano*, situado al sur del lago Como. Construida en sillarejo a inicios del siglo XI junto a un baptisterio, la iglesia cuadrangular de tres naves incorpora ya los conocidos arquillos y bandas lombardas en su exterior, aunque ha llegado muy mutilada a nuestros días.

San Abundio de Como es un ejemplo muy representativo de románico lombardo, a pesar de tener integrados dos campanarios en la construcción (figura 35). Esta iglesia de cinco naves sin transepto fue levantada en sillarejo entre 1063 y 1095, por lo que su techumbre plana de madera resulta arcaizante para la época. Lo más original de la iglesia es su profundo presbiterio, que consta de dos tramos abovedados y un ábside semicircular. Las cuatro naves laterales culminan en absidiolos curvos que se muestran planos en el exterior. La presencia de dos torres anexas al presbiterio deriva del arte otoniano, pero se decoran con arquillos lombardos e incrementan el número de vanos en la parte superior. La fachada muestra con claridad la estructura interior, donde los contrafuertes revelan la existencia de cinco naves escalonadas. Todo el exterior se decora con las bandas y arquillos característicos.

Figura 35. *Ábside de la iglesia de San Abundio de Como*, Lombardía, Italia.

San Ambrosio de Milán es la iglesia más destacada del arte lombardo y se erige sobre una primitiva basílica del siglo IV y un monasterio posterior que ya albergaban las reliquias de ese Padre de la Iglesia (figura 36). A inicios del siglo XI se construye un presbiterio sobre la cripta, y el resto de las naves se levantan en estilo románico pleno durante el primer tercio del siglo XII. Tiene una planta basilical de tradición antigua con tres naves sin transepto sobresa-

liente, que culminan en tres ábsides semicirculares. Sobre las naves laterales se levantan tribunas de influencia francesa, y a finales del siglo XII se cubre la nave central con una bóveda de arista reforzada por nervios. Las otras dos naves también estuvieron cubiertas desde un principio con bóvedas de arista. El presbiterio tiene una cúpula sobre trompas reedificada en el siglo XIII.

Figura 36. *Fachada occidental de la basílica de San Ambrosio de Milán*, Lombardía.

A los pies de *San Ambrosio* se extiende un amplio atrio a la manera del primer arte cristiano, rodeado de galerías abovedadas. Sus torres pertenecen a momentos diferentes: la norte se corresponde con la fase románica y la sur es del siglo X. La fachada se alza sobre una galería con pórtico y tiene encima una tribuna, con cinco vanos de medio punto en cada nivel. Toda esta estructura queda elegantemente remarcada por arquillos y bandas lombardas en bicromía, con la alternancia de piedra y ladrillo.

San Miguel de Pavía fue reedificada tras un terremoto sufrido en 1117. Su planta de cruz latina consta de tres naves y un transepto ligeramente saliente. Tiene tribunas sobre las naves laterales y ha perdido su cubierta original. Exteriormente destaca la organización de la fachada occidental con una galería de arcos sobre columnillas en la parte superior que sigue la forma triangular del tejado a dos aguas (figura 37). Este modelo de fachada pantalla es característico de la región lombarda, donde el muro se ve dinamizado por los claroscuros que generan las galerías de vanos ciegos, las columnas, los contrafuertes y los relieves dispuestos en bandas horizontales.

Figura 37. *Fachada occidental de la iglesia de San Miguel de Pavía*, Lombardía, Italia.

El noreste de Italia bebe de la tradición arquitectónica lombarda que viaja a lo largo del río Po, pero incorpora algunas novedades como el desarrollo de un *pórtico avanzado* con *columnas que descansan sobre leones* (figuras 14 y 39). Esta característica aparece en catedrales como las de Verona, Módena y Parma, rematándose el pórtico, en ocasiones, con una tribuna elevada. Se incorpora al complejo un *baptisterio independiente* cupulado y de planta centralizada. Otro rasgo característico es la articulación de los exteriores con galerías de arcos sobre columnas que conceden una enorme plasticidad a los edificios (figura 39).

En el Véneto se acusa además el fuerte carácter bizantino de las construcciones derivado de las intensas relaciones marítimas (comerciales y bélicas) con Oriente, y del influjo de *San Marcos de Venecia*.

En esta región destaca *San Zenón de Verona*, concebida también tras el terremoto de 1117 como una basílica de tres naves sin transepto. La fachada se decora con los típicos motivos lombardos e incorpora una galería, un pórtico avanzado sobre columnas y leones, y un rosetón gótico. Está recubierta de mármol bicolor blanco y rosado que delata una influencia toscana.

La *basílica de San Marcos de Venecia* (figura 38) es una iglesia románica por su adscripción geográfica y política, pero estilísticamente resulta bizantina y pudo ser obra de un arquitecto griego. Edificada entre 1063 y 1094 sobre una iglesia anterior, presenta una planta de cruz griega con cúpula central sobre pechinas, que se rodea de otras cuatro correspondientes a los brazos de la cruz y el ábside, imitando a la *iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla*. En tres de sus lados, la cruz aparece rodeada por un nártex del siglo XIII. Sobre éste se levanta un balcón que recorre la fachada, la cual recibe elementos decorativos de distintas épocas y se corona por cinco grandes cúpulas.

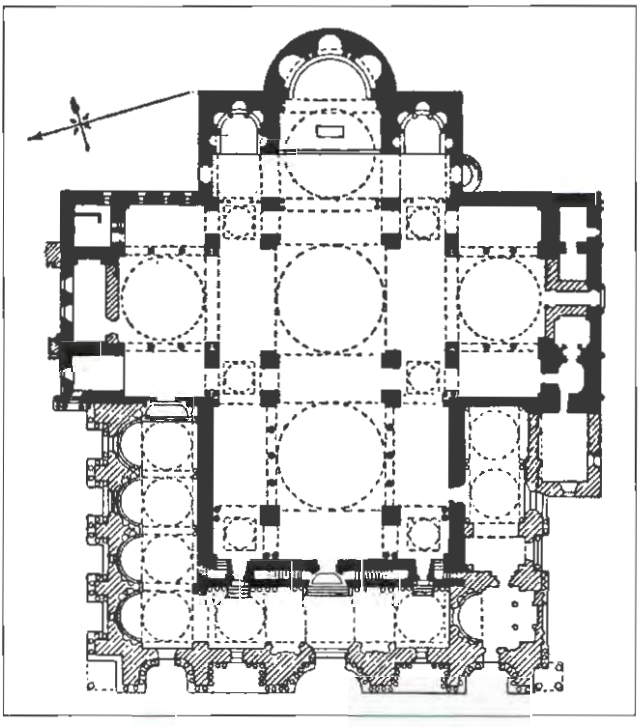

Figura 38. *Planta de la basílica de San Marcos* de Venecia, Véneto, Italia.

En la región de Emilia-Romaña existen destacadas construcciones románicas que han conservado su carácter original. El *duomo de Modena* (o catedral) es una de las iglesias románicas italianas más destacadas. Iniciada en 1099 bajo la dirección del maestro Lanfranco (figura 39), tiene un diseño tradicional formado por una planta basilical de tres naves sin transepto. Incorpora, no obstante, una original tribuna fingida a ambos lados de la nave central por medio de ventanas que dan sobre las naves laterales. La cabecera se compone de tres ábsides semicirculares y está elevada sobre una cripta. En su exterior, la fachada y

los muros siguen la moda del Po incorporando galerías de arcos con columnas, así como diversos relieves y dos pórticos avanzados sobre leones. Son obra del destacado escultor Wiligelmo, que intervino en esta catedral hacia 1110-1120.

Figura 39. *Vista exterior del lado sur de la catedral de Módena*, Emilia-Romaña, Italia.

La *catedral de Parma* fue reedificada tras el terremoto de 1117 y se aleja de los modelos lombardos en su planta de cruz latina con transepto saliente, de raigambre centroeuropea. Su fachada tripartita, sin embargo, sí conserva la estructura lombarda e incorpora el pórtico adelantado típico del noreste italiano. Junto a la catedral, destacan la esbelta torre exenta y el baptisterio octogonal, iniciado a finales del siglo XII pero concluido ya en la segunda mitad del XIII.

4.2. *La Toscana e Italia central*

El románico toscano se caracteriza por el uso sistemático del mármol en diversos tonos que permite plantear juegos geométricos polícromos en las fachadas. Se observa igualmente una arraigada influencia clásica que se manifiesta en el uso de columnas, el empleo de elegantes y frágiles arquerías (como en Pisa) y la independencia de la torre campanario y el baptisterio, que ya

veíamos en Emilia-Romaña. La influencia artística musulmana en una época marcada por la confrontación religiosa se deja ver en la incorporación de platos cerámicos (*bacini*) en algunas fachadas toscanas.

La basílica florentina de *San Miniato al Monte* presenta una estructura interior muy sencilla y tradicional, cubierta con maderamen, pero destaca por su elegante fachada decorada con una alternancia de mármol blanco y verde (figura 40). La decoración se forma a base de composiciones geométricas con encuadramientos sencillos que, aunque parecen remarcar la estructura arquitectónica, incorporan un ilusionismo insólito en el románico. Éste se hace evidente en las dos falsas puertas que flanquean el acceso central de la fachada, realizada a inicios del siglo XII. El interior de la basílica también incorpora esta decoración bícroma tanto en sus muros como en el magnífico pavimento de inicios del XIII, formado por el ensamblaje de mármoles blancos y verdes con los que se compone un zodiaco. La inspiración de este sistema decorativo procede del insigne *baptisterio de San Juan de Florencia*, pues a finales del siglo XI es reconstruido siguiendo las trazas de un baptisterio anterior de los siglos IV y VII.

Figura 40. *Fachada occidental de la basílica de San Miniato al Monte* en Florencia, Toscana, Italia.

El duomo de Pisa es quizá la más famosa iglesia románica italiana (figura 41). Una inscripción en su fachada relaciona su construcción en 1063 con la victoria naval de los pisanos sobre los musulmanes, sirviendo el botín para

financiar esta obra del maestro Buscheto. Se consagró en 1118, aunque recibió ampliaciones posteriores. Algunos historiadores datan la fachada ya en el siglo XIII, aunque no existen evidencias concluyentes.

Figura 41. *Vista exterior de la catedral de Pisa y el campanile*, Toscana, Italia.

La planta de la iglesia es de cruz latina con cinco naves y un amplio transepto sobresaliente. Los brazos del transepto son tratados en sí mismos como auténticas basílicas, presentando tres naves, tribunas (que son la prolongación de las del cuerpo principal) y absidiolos. La cubierta de la nave central fue rehecha en el siglo XVII, mientras las cuatro naves laterales conservan sus bóvedas de arista originales.

La decoración exterior se hace a base de mármoles incrustados blancos y grises, formulando juegos geométricos en tres registros que se corresponden con la estructura interior: un piso bajo de arcadas ciegas, un orden intermedio de pilastras con cornisa y otro registro de arcadas ciegas. La fachada, por su parte, cuenta también con un primer cuerpo de arcos ciegos y tres puertas, sobre el que se alzan cuatro registros de galerías con esbeltas columnillas. La anchura de estas galerías se adapta a la estructura de la iglesia y culmina en forma de piñón triangular.

El *duomo* se acompaña de otras dos construcciones que siguen la misma estética: el *baptisterio* y el *campanile*. El *baptisterio* fue realizado a mediados del siglo XII con planta circular cubierta por una cúpula, recibiendo luego añadidos góticos. En cuanto a la famosa *torre de Pisa*, se inició en 1173 pero la construcción fue interrumpida por un desplazamiento de tierras que provocó su

inmediata inclinación. La elegante superposición de arquerías fue concluída a mediados del siglo XIV, alcanzando más de 50 metros. La cimentación del conjunto sobre un subsuelo aluvial explica que no sólo la torre esté inclinada (debido también a sus escasos 3 metros de cimientos), pues también la catedral se hunde perceptiblemente en el suelo, existiendo inclinaciones y diferencias de nivel visibles desde el exterior. El modelo de la fachada de Pisa se extendió por otros lugares de la Toscana y es el referente directo de bellísimas portadas como la de *San Miguel de Lucca*.

En Roma se reconstruyeron durante el siglo XII numerosas basílicas del primer arte cristiano que estaban muy deterioradas. San Pedro fue una de las pocas que escapó de la ola constructiva, pues diversas iglesias constantinianas fueron remodeladas respetando su antigua estructura. *San Clemente de Roma* fue reconstruida manteniendo el carácter antiguo en su techumbre plana de madera y sus columnas estriadas con capiteles jónicos, pues había sido devastada por un asedio a la ciudad a finales del siglo XI. La principal aportación románica a estas basílicas fue la incorporación de mosaicos en el ábside, siguiendo la tradición existente en Roma desde el siglo IV (ver temas 1, 7 y 8).

4.3. *Italia meridional y Sicilia: el arte sículo-normando*

Una de las iglesias más importantes del sur de la península itálica es *San Nicolás de Bari* en Apulia. La ciudad de Bari fue conquistada por los normandos en 1071, lo que supuso el fin del poder bizantino en Italia. La llegada de los restos de San Nicolás llevó a erigir en 1089 una iglesia para custodiarlos, que se concluiría un siglo después. El templo compitió como meta peregrina con el *monasterio del Monte Gargano*. Compuesta por tres naves y un transepto que no sobresale en planta pero sí en altura, esta estructura acaba en tres ábsides semicirculares inapreciables al exterior, donde se alza un muro plano. El exterior se decora con arcos ciegos de gran sencillez y su fachada deja intuir la estructura en tres naves escalonadas, culminando en un piñón triangular.

En Sicilia, la ocupación normanda dio lugar a uno de los fenómenos constructivos más creativos de todos los tiempos. La prolongada presencia islámica y bizantina en los siglos precedentes dejó vivas huellas en la arquitectura *sículo-normanda*. Esta escuela arquitectónica presenta un asombroso eclecticismo de tendencias que aparecen integradas con armonía, reflejando la convivencia de distintos colectivos religiosos y la capacidad de los condes y reyes normandos para aglutinar corrientes estéticas y culturales. La arquitectura sículo-normanda integra elementos islámicos, bizantinos y franco-normandos, así como pervivencias clásicas.

La presencia de maestros constructores y alarifes musulmanes se deja ver en el uso de arcos apuntados peraltados, en las cúpulas de casquete peraltadas,

en los arcos entrecruzados que decoran los exteriores, en los mocárabes y en las inscripciones cúficas. Ente los recursos de origen bizantino podemos señalar la incorporación de cúpulas semiesféricas, los grandes cimacios en los capiteles y la profusa decoración de mosaico que recubre los interiores. La llegada de maestros francos y monjes benedictinos para dirigir las obras hace que las plantas sean de cruz latina con ábsides semicirculares, y que se incorporen arquivoltas y escultura arquitectónica en lugares como el *claustro de Monreale*.

Es en el campo decorativo donde al arte sículo-normando se manifiesta más elaborado e innovador, pues las estructuras arquitectónicas son sencillas. Las cabeceras culminan en un ábside semicircular y el crucero suele incorporar cúpulas de influencia islámica o bizantina. El resto de la construcción presenta, por lo general, techumbre plana o a dos aguas con un artesonado de madera ricamente decorado. Las naves se separan por muros lisos con arquerías sobre columnas sencillas y capiteles clásicos (figura 42).

Figura 42. *Nave central de la capilla palatina de Palermo*, Sicilia, Italia.

La *catedral de Cefalú* mezcla conceptos arquitectónicos diversos. En el segundo tercio del siglo XII el rey Rogelio II decidió edificar una majestuosa catedral donde hacerse enterrar, pero se decantó luego por la *catedral de Palermo* provocando que la iglesia fuera concluida de un modo más modesto al inicialmente proyectado. Sólo la cabecera, profusamente decorada, responde a ese plan inicial.

En Palermo encontramos los más destacados vestigios del mecenazgo de los reyes normandos, donde distintos lenguajes decorativos y arquitectónicos se integran en perfecta armonía. Este eclecticismo estético se pone al servicio de la expresión de la riqueza y el poder soberano, que pretende manifestarse por medio de la decoración.

La *capilla palatina de Palermo* pertenecía al palacio de Rogelio II, fue fundada en 1132 y terminada bastante después (en 1189) debido a la elaborada decoración musiva (figura 42). Tiene tres naves separadas por arcos ojivales que culminan en ábsides semicirculares. La nave central es mucho más ancha que las laterales y en el crucero encontramos una cúpula con tambor sobre trompas. Destaca el magnífico artesonado de mocárabes en madera policromada que incorpora en su cubierta y los mosaicos dorados de estilo bizantino que recubren toda la superficie interior.

La *catedral de Monreale*, a las afueras de Palermo, presenta la misma riqueza exuberante de mosaicos dorados, que tapizan el interior sin dejar huecos (figura 43). Esta fundación benedictina fue llevada a cabo en 1174 por Guillermo II. Con sus 102 metros de largo presenta un tipo de planta que será típica de Sicilia, donde se une la tipología longitudinal de tres naves con una cabecera de amplio transepto no sobresaliente, que recuerda a las estructuras griegas centralizadas. Sin embargo, sólo los ábsides son abovedados, pues es un artesonado de madera con mocárabes el que finge el abovedamiento del crucero. El exterior del ábside presenta una decoración de arcos apuntados

Figura 43. *Nave central de la catedral de Monreale*, afueras de Palermo, Sicilia.

entrecruzados con incrustaciones bícromas de ascendencia musulmana. La robusta fachada se encuadra en dos torres a la manera normanda e incorpora también arcos ciegos entrecruzados.

La *catedral de Palermo* (figura 44) fue reconstruida en 1185 sobre una iglesia bizantina anterior para rivalizar con Monreale. Tiene una planta basilical de tres naves divididas por columnas y sendos ábsides profusamente decorados en la parte exterior, donde se combinan arcos entrecruzados y cornisas acabadas en almenas que evocan por igual la arquitectura fortificada y la decoración musulmana. De nuevo aquí se recurre a la incrustación de fragmentos cerámicos para la decoración exterior. La catedral ha recibido numerosos añadidos a lo largo de los siglos, como el pórtico con tres arcos del siglo XV, de influencia aragonesa, y la gran cúpula del XVIII.

Figura 44. *Ábside exterior de la catedral de Palermo*, Sicilia, Italia.

5. La arquitectura románica en Alemania

Aunque las tierras del Imperio se muestran inicialmente reacias a la adopción de las nuevas fórmulas arquitectónicas por oposición al dominio papal (*Querella de las investiduras*), lentamente a lo largo del siglo XII irán asimilándolas. El románico se expande desde el territorio renano hacia el este y el norte.

La arquitectura románica alemana conserva elementos de la otoniana, a la que se unen las influencias borgoñonas y lombardas, con la presencia de arquillos exteriores. La gran monumentalidad de las iglesias, que suelen superar los 100 metros, se debe a la voluntad de representar el poder imperial. Los templos destacan también por su verticalidad, potenciada por las torres prismáticas o cilíndricas, que suelen ser cinco: dos en la fachada, dos flanqueando el ábside y otra en el crucero. Entre los rasgos diferenciadores de esta arquitectura está la presencia del *westwerk* y la aparición ocasional de un segundo ábside situado a los pies de la iglesia. Las portadas y capiteles carecen de importancia decorativa y no incorporan escultura, la cual se desarrolla sólo en el campo de la orfebrería y el bronce.

La *catedral de Espira* (figura 45) fue reconstruida en la segunda mitad del siglo XI en estilo románico con una longitud de 133 metros. Formada por tres grandes naves y un transepto sobresaliente en planta, destaca la hipertrofia del lado oeste correspondiente a los pies, donde se alza el *westwerk* de tradición carolingia, que integra el pórtico monumental con las dos torres y una gran tribuna reservada al soberano. Las naves laterales se abovedaron con aristas mien-

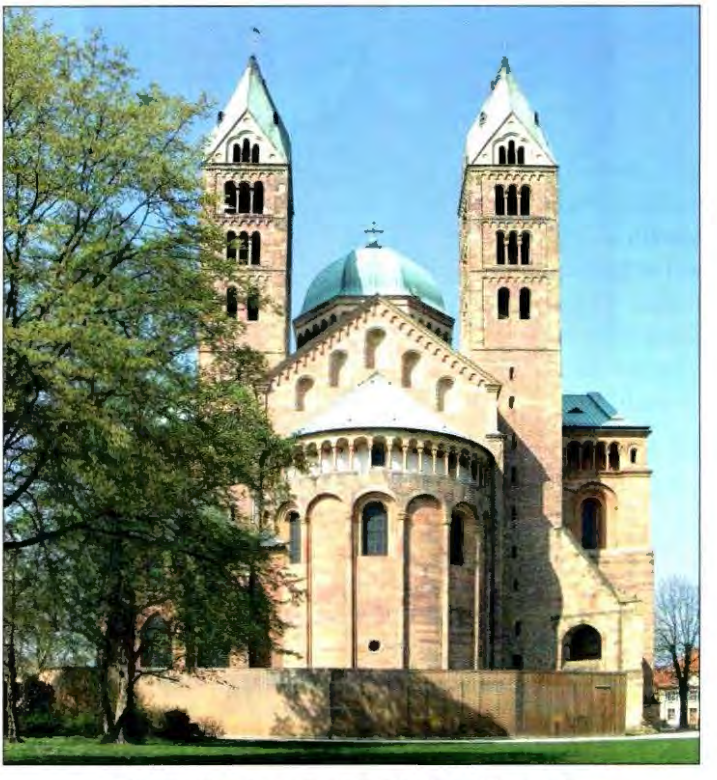

Figura 45. *Catedral de Espira*, Alemania.

tras la gran nave central de 15 metros de ancho era plana hasta ser cubierta con bóvedas de arista a inicios del siglo XII, provocando la incorporación de pilares compuestos, que se vieron reforzados por semicolumnas procedentes de los arcos fajones. También destaca la enorme cabecera con su galería exterior y las tres torres que emergen de los brazos del transepto y del crucero. Los arquillos lombardos recorren las cornisas exteriores y las torres contribuyendo a dinamizar los muros externos de tan vasta construcción. Como la mayoría de las iglesias alemanas, la catedral está hoy muy reconstruida, pues fue devastada por algunos episodios violentos de su historia, aunque en este caso son anteriores a la Segunda Guerra Mundial.

La catedral de Worms (figura 46), con sus 138 metros de longitud, compite en monumentalidad con la de Espira. Edificada sobre las bases de una iglesia otoniana, tiene una fase románica ulterior que concluye en 1181. De su primera época son los dos polos opuestos de la iglesia que presentan el doble

Figura 46. *Catedral de Worms*, Alemania.

ábside característico de la arquitectura renana, uno situado en la cabecera y el otro a los pies, enfrentado al primero. El *westwerk* a los pies tiene torres cilíndricas de culminación cónica, lo mismo que la cabecera, donde volvemos a encontrar arquillos lombardos. La planta de tres naves se cubre con bóvedas de arista, aunque las de la nave central fueron reconstruidas tras un bombardeo en 1945. Llama la atención la presencia de un transepto a los pies junto al *westwerk*, cubierto con bóveda octogonal, lo mismo que el cimborrio de la cabecera. La arenisca local de color rojo da la nota peculiar a esta construcción, cuya belleza exterior se basa igualmente en las galerías exteriores de influencia italiana que recorren la fachada y la cabecera en dos registros.

La *abadía benedictina de Maria Laach* destaca por su armonía exterior y equilibrio arquitectónico. La bicromía de su exterior y su ubicación junto a unos lagos volcánicos contribuyen al carácter pintoresco que le ha dado fama. Fundada en 1093, presenta tres naves y un doble ábside enfrentado.

Otros ejemplos del románico alemán han llegado hasta nosotros visiblemente alterados por su destrucción y sucesivas reconstrucciones. Es el caso de la *catedral de Maguncia* y de la *iglesia de Santa María del Capitolio* en Colonia, que fueron iglesias principales.

Bibliografía

Colección de la editorial Zodiaque sobre arte románico francés (Ionne, 1959-1980). Algunos han sido reeditados en castellano por la editorial Encuentro, como el tomo de *Borgoña*. Son varios volúmenes de diversos autores, entre los que destacamos: *Normandie romane; Haut-Poitou roman, Bourgogne roman; Auvergne romane; Languedoc roman*. Se trata de la colección más exhaustiva y enciclopédica sobre el románico francés, donde se analizan la mayor parte de los edificios románicos conservados y se ofrecen cuantiosas imágenes, en detalle y de conjunto, en blanco y negro.

Colección de la Editorial Encuentro (traducida de la francesa Zodiaque) sobre arte románico en distintas regiones de Italia. Destacamos los volúmenes:

— CHIERICI, Sandro: *Lombardía*. Encuentro. Madrid, 1986.

— PARLATO, Enrico y ROMANO, Serena: *Roma y el Lacio*. Encuentro. Madrid, 1993.

DURLIAT, Marcel: *El arte románico*. Akal. Madrid, 1992. Se trata del trabajo de referencia más completo sobre arte románico reunido en un solo volumen. Incluye un análisis previo del contexto histórico y aborda las obras más significativas de todo el arte románico europeo con fotografías de gran calidad. Resulta especialmente valiosa la parte final donde se inclu-

ye una "geografía de la arquitectura románica" que ofrece 100 páginas de análisis sistemático de las principales obras arquitectónicas por regiones. Incluye también una relación alfabética de artistas románicos.

Estos libros de la editorial Juventud se caracterizan por ser breves y sintéticos en texto pero exhaustivos en láminas de gran formato, ofreciendo un apoyo gráfico completo para el estudio del arte románico en Alemania, Italia y Francia, respectivamente:

— BUSCH, Harald: *El arte románico en Alemania*. Juventud. Barcelona, 1971.

— DECKER, Heinrich: *El arte románico en Italia*. Juventud. Barcelona, 1969.

— GANTNER, Joseph (coord.): *El arte románico en Francia*. Juventud. Barcelona, 1969.

VARIOS AUTORES: *El arte siculo-normando: la cultura islámica en la Sicilia medieval*. Electa. Barcelona, 2004. Este amplio trabajo analiza el arte románico desarrollado en Sicilia así como gran parte de los restos de arte islámico de la región, permitiendo analizar este peculiar estilo en su contexto artístico. Se reúnen los restos conservados en 91 museos, monumentos y yacimientos sicilianos para ofrecer una visión completa sobre el universo estético de la isla en la Plena Edad Media.

VARIOS AUTORES: *L'Art roman en France*. Flammarion, Paris, 1961. Obra de síntesis elaborada por prestigiosos historiadores del arte con textos concisos sobre los aspectos más importantes del arte románico francés.

VERGNOLLE, Eliane: *L'art roman en France: architecture, sculpture, peinture*. Flammarion. París, 1994. Trabajo amplio donde se profundiza en el arte románico francés de manera sistemática, constituyendo una de las obras más completas sobre la materia en un solo volumen, que incluye también un amplio repertorio de láminas de apoyo.

Tema 11

ARQUITECTURA ROMÁNICA EN ESPAÑA

Esther Alegre Carvajal

Esquema de contenidos

1. Clasificación y etapas.
2. Primer Románico.
   2.1. Cataluña.
   2.2. Aragón y Navarra.
3. Románico Pleno.
   3.1. Santiago de Compostela: la meta de la peregrinación.
   3.2. Otros ensayos del Románico Pleno.
4. Románico Tardío.
   4.1. La influencia del Románico Pleno.
   4.2. Iglesias de planta centralizada.
   4.3. Las catedrales del círculo de Zamora.
   4.4. Las iglesias con atrios porticados.
   4.5. Las iglesias de ladrillo.
5. El Románico Final.

En el territorio de la Península Ibérica el románico surge dentro de una especialísima coyuntura histórica que determina sus acusadas singularidades. Es un arte que se formula en una tierra en lucha constante con otra cultura, poseedora de otra religión y de una estética tan enérgica como la occidental, pero de evidentes formas orientales. Bajo este punto de vista, el románico hispano se presenta como un arte de unidad cristiana y europea frente al adversario musulmán y su estética oriental. Hay que señalar, no obstante, que ambas áreas culturales no fueron zonas aisladas. A lo largo de los caminos de penetración se establecieron, de forma natural y en los intervalos de paz, continuos

intercambios de ideas. El románico español intentó armonizar ambas tendencias: la cristiano-europea, que aportó la estructura del estilo, y la islámica, que legó el matiz, la decoración y, en algunos casos, los temas y las técnicas.

Territorialmente, el románico se extiende por toda la mitad septentrional de la península, hasta la línea del Tajo (figura 2); sus manifestaciones más al sur pertenecen a la actual provincia de Cuenca. Cuando el impulso de conquista y repoblación llega a La Mancha, la amplitud de sus horizontes, las necesidades defensivas y cierta escasez de recursos para repoblar, impusieron una nueva política tanto en el reparto de tierras, como en el establecimiento de la población. Las órdenes militares fueron las encargadas de la defensa de esta zona; en principio, su actividad no propiciaba el impulso de las formas artísticas, como no fuera el de las fortificaciones, y conocedoras ya del incipiente estilo gótico, no adoptaron el románico.

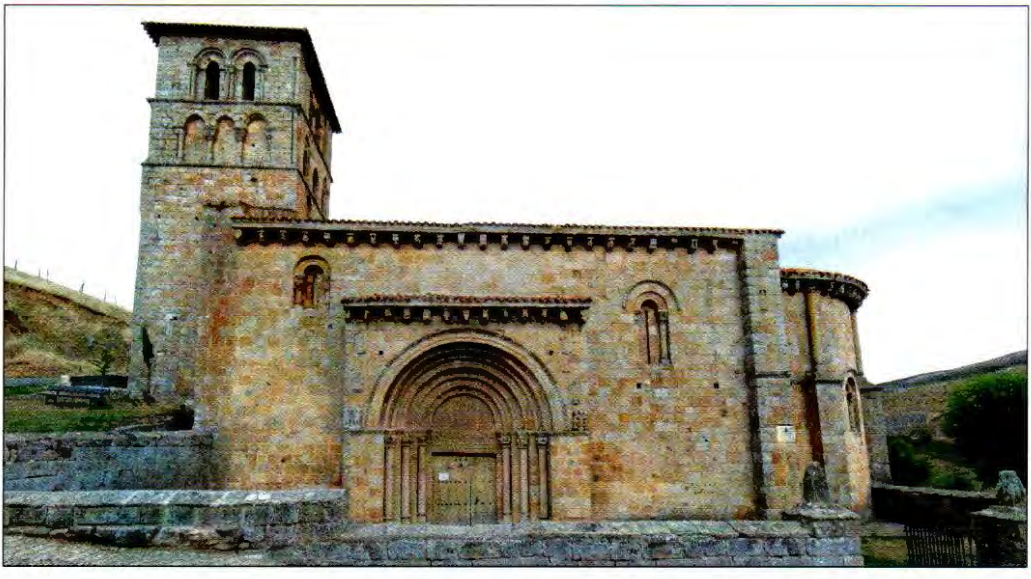

Figura 47. *Colegiata de San Pedro de Cervatos* (Cantabria).

1. Clasificación y etapas

Aunque todo intento de clasificación para cualquier estilo artístico es artificial, lo es de forma más acusada en el románico español donde las cronologías y divisiones comportan múltiples excepciones. Como fórmula pedagógi-

ca y para clarificar lo que en realidad fue un complejísimo proceso, puede resultar adecuada la división en etapas mayoritariamente aceptada. Sin embargo, hay que precisar que, aunque se ofrece una cronología concreta, las formas románicas de cada etapa se superponen con las de la siguiente, estableciendo continuas pervivencias de sus fórmulas y caracteres.

Favorecida por el sustrato del arte hispánico prerrománico, la arquitectura románica se expandió a partir de dos focos: Cataluña y el Camino de Santiago. Por un lado, en Cataluña, la existencia de la Marca Hispánica, ligada a la Europa cristiana, hizo que se conservaran formas constructivas tradicionales que acabaron implantando lo que, junto con la arquitectura de los maestros de Como (Italia), se ha dado en llamar el "Primer Románico". Por otro, el creciente apogeo de las peregrinaciones a Santiago de Compostela hizo que penetraran las fórmulas francesas del románico internacional.

A lo largo de dos siglos, el XI y el XII, el románico se propaga, como hemos apuntado, por toda la mitad norte de la península y arraiga con tanta fuerza que en muchos territorios permanece como estilo constructivo hasta el siglo XIII, y en áreas rurales en la centuria siguiente.

Primera etapa: ***Primer Románico***. Se extendió fundamentalmente por las tierras catalanas, aunque tiene algunas manifestaciones destacadas en el norte de Aragón y Navarra. Sus límites cronológicos se han establecido entre mediados del siglo X, en torno al año 950, y el último tercio del siglo XI, hacia el año 1075, cuando se inicia la construcción de la *catedral de Jaca* y las formas internacionales del "Románico Pleno" se imponen en tierras noroccidentales de Castilla.

Es un estilo que afecta sólo a la arquitectura, que se muestra desnuda de decoración escultórica. Se puede identificar por el tipo de aparejo (construidas con sillares menudos sin pulir), por la plasticidad de sus muros (arquillos ciegos y bandas en resalte) denominados "lombardos" (figura 50), y por la estructura del edificio: de tres o cinco naves con transepto (normalmente no destacado en planta) cubiertas con bóvedas de cañón, horno o arista; grandes cabeceras de ábsides semicirculares (en algún edificio ya aparece la girola); cimborrio, cripta y fachada torreada.

Segunda etapa: ***Románico Pleno***. Se inicia en el último tercio del siglo XI y llega hasta la primera mitad del siglo XII.

Es el románico introducido en España a través del Camino de Santiago, que arraiga y que acaba produciendo frutos propios. Su principal innovación es la escultura monumental como elemento esencial del edificio románico. Se plasma en un conjunto de grandes obras (catedrales y monasterios) que jalonan toda la ruta de peregrinación. La catedral de Santiago de Compostela es su paradigma y la escuela arquitectónica castellano-leonesa, la de mayor influencia.

Figura 48. *Cimborrio de San Martín de Fromista.*

Tercera etapa: ***Románico Tardío***. Se expande en la segunda mitad del siglo XII y, en algunos territorios, se prolonga hasta el siglo XIII. Aunque seguimos la terminología adoptada de forma genérica para las etapas del románico en toda Europa, podemos afirmar que este es el momento culmen del románico, cuando este estilo se generaliza y se mezcla con las tradiciones cristianas previas dando como resultado formas propias y exclusivas de la Península Ibérica (en otros estudios ha sido nombrado como Románico Propio o Románico Vernáculo). La repoblación de amplias áreas del territorio cristiano permite, por una parte, el renacer de múltiples núcleos urbanos (Ávila, Segovia, Soria, Zamora, Benavente), ciudades donde la demarcación de las parroquias favorece la construcción de innumerables iglesias románicas; por otra, el alejamiento de las líneas de frontera posibilita su arraigo en núcleos menores y, tanto en Aragón como en Castilla, no quedó aldea sin su correspondiente iglesia románica. El "*manto de iglesias*", de Raúl Glaber (1047) se hace ahora efectivo.

En estos edificios el románico se interioriza, se transforma en un estilo propio, doméstico o nativo. Surgen focos personalísimos como el de las catedrales de Zamora, Salamanca y Toro; aparecen prototipos específicos como "las iglesias con galerías porticadas"; o formas constructivas ancestrales se adaptan a las estructuras románicas y dan como resultado "las iglesias de ladrillo", que enlazan directamente con el arte mudéjar. Pero, sobre todo, el conjunto del territorio se colma de construcciones románicas.

En este rico proceso se produce una importante inflexión cuando la orden del Cister llega a España y, con ella, todo su programa arquitectónico desornamentado. Su primera fundación es el monasterio de Fitero, en Navarra, en 1140. Su rápida extensión estuvo favorecida por el apoyo decidido de los reyes castellanos, sobre todo Alfonso VII, en su constante intento por europeizar el norte peninsular como signo de afirmación de los reinos cristianos frente a los musulmanes. Esta experiencia es básica en la etapa final del románico y en la disolución y muerte del estilo.

Cuarta etapa: ***Románico Final***. En las zonas fronterizas de la cuenca del Tajo se produjo un fenómeno muy interesante para el conocimiento del comportamiento de los estilos artísticos: el románico se disolvió en construcciones populares. Mientras que las cuadrillas importantes de canteros se reunían en torno a los grandes edificios góticos, en el resto del territorio quedaron desperdigados alarifes románicos que siguieron construyendo pequeñas iglesias populares. El estilo, reducido a un total esquematismo, dio lugar a unas edificaciones que presentan una estructura teóricamente idéntica a las del románico, pero que se manifiestan con toda naturalidad, con un lenguaje (materiales, colores, texturas, proporciones y volúmenes) y una imagen netamente populares. Este románico final que supone la disolución del estilo y que presenta los últimos ejemplos europeos, se manifiesta fundamentalmente en las tierras al sur del Tajo (actuales provincias de Guadalajara y Cuenca) desde finales del

Figura 49. *Ábside de la iglesia de Santa Coloma de Albendiego* (Guadalajara).

siglo XII y se prolonga durante buena parte del siglo XIII. En algunos lugares apartados se pueden datar iglesias del siglo XIV.

Es un arte localista y popular, en muchos casos humilde. Su esquematización, que desvirtúa los rasgos estilísticos, hace que se pierda monumentalidad y que se reduzcan progresivamente tanto los valores simbólicos, como los significados y, desde luego, los sistemas constructivos. Esto da lugar a una inmensa producción de edificios con un modelo cristalizado y diluido en formas populares, donde se recogen ciertas influencias del románico maduro castellano con aportaciones mudéjares y, sobre todo, cistercienses.

2. Primer Románico

El término "Primer Románico" se debe al historiador catalán Puig i Cadafalch que, hacia 1930, lo acuñó en diversos estudios para sustituir al vocablo "arte lombardo" con el que hasta ese momento se conocían estas primeras obras de arquitectura (de características muy concretas como vamos a ver). La voz "lombardo" las ponía en relación directa con su lugar de nacimiento y expansión: Lombardía. Puig i Cadafalch rebatió esta teoría al sistematizar las peculiaridades de una serie de edificios a lo largo de la geografía europea, fundamentalmente en Cataluña, que se pueden considerar como las primeras obras de arquitectura románica.

Pero la nueva denominación no quedó exenta de polémica, algunos especialistas prefirieron seguir utilizando la más circunscrita locución de "arquitectura lombarda" por el hecho de que este primer románico solo afectaba a la arquitectura, mientras que la escultura, la pintura y el resto de las artes decorativas siguieron debatiéndose dentro de las estéticas y formas de hacer prerrománicas. La Historia del Arte actual, sobre todo en España, apoya de forma generalizada la idea de una primera etapa del estilo denominada "Primer Románico" englobando no sólo las experiencias del románico catalán, sino también la importante arquitectura de Navarra y Aragón.

En la Península Ibérica, el Primer Románico surge en el territorio que conformó, con Carlomagno, la denominada *Marca Hispánica*, es decir aquel que incluía los condados de Barcelona, Gerona, Urgel, Cerdeña, Besalú, Ampurias y también Rosellón, al otro lado de los Pirineos. En menor medida se extendió también por Aragón y la parte oriental de Navarra, y contó con algunos edificios aislados en la meseta castellana, en Asturias y en Galicia.

Esta restringida difusión geográfica responde, de forma genérica, a la peculiar situación bélica que se vivía en el territorio peninsular y que condicionaba la difusión y expansión del románico pero también, y de forma concreta, al proceso de europeización del territorio. La Marca Hispánica, gobernada por los condes de Barcelona e independiente desde el año 865, libre de los embates musul-

manes, pudo intensificar su relación con el sur de Francia y el norte de Italia. Dos circunstancias marcaron este cambio: la sustitución de la vieja liturgia mozárabe por la romana (impuesta por el papado en toda Europa) y la presencia de monjes cluniacenses. Ambos hechos fueron propiciados, en Cataluña y Aragón, por el abad Oliba, monje benedictino cuya extensa actividad marca todo el primer cuarto del siglo XI. Paralelamente, el resto de los territorios cristianos peninsulares conservó el rito hispano, o toledano, hasta finales del siglo XI, y el mozárabe y los estilos prerrománicos fueron la estética que les acompañó.

Figura 50. *Iglesia de Burgal* (Lérida).

2.1. *Cataluña*

Los contactos con Francia, y sobre todo con Italia, y la expansión de la orden benedictina con la personalidad del abad Oliba al frente, permiten que experiencias arquitectónicas borgoñonas, ensayadas en el monasterio de Cluny, se mezclen con las influencias lombardas.

Este Primer Románico se identifica por tanto por un lenguaje constructivo que ponen en marcha maestros canteros de la región de Como (Lombardía) hacia el año 800, al recoger y actualizar técnicas constructivas de época romana nunca olvidadas en la Península Itálica, y, gracias a cuadrillas ambulantes,

se difunde por amplias regiones de Europa. Sus rasgos son fáciles de identificar: se construye con un aparejo de sillares menudos, escuadrados pero no pulidos, de gran plasticidad; se ornamentan mediante los llamados "arquillos ciegos y bandas lombardas" (figura 50), tema que ya se había utilizado en la arquitectura de ladrillo de Ravenna y que ahora se traduce a la piedra. Estos sencillos elementos otorgan a los templos una imagen inequívoca y reiterada en la que los muros exteriores, y sobre todo los ábsides semicirculares bajo la cornisa, se bordean con una serie de arquillos ciegos decorativos que, de forma rítmica (cada dos, tres o cinco arcos), se prolonga hasta el suelo con una banda en resalte que recibe el nombre de *lesena*. De esta manera, la superficie del muro, en principio lisa, adquiere un relieve decorativo (que no de carácter constructivo) horizontal y vertical, con elementos arquitectónicos (arquillos y lesenas), mientras permanece desnudo de decoración escultórica.

El valor que los constructores románicos concedieron a la articulación de los muros exteriores ya se muestra de forma destacada en estas primeras manifestaciones.

Las primeras arquitecturas románicas que recogen las novedades de los monjes benedictinos de Cluny, y por tanto las nuevas formas constructivas que comienzan a imponerse en el resto de Europa, se erigen promovidas y alentadas (como se ha señalado más arriba) por el abad Oliba. Tercer hijo de los condes de Cerdenya y Besalú, quien renuncia a su título condal para, en 1002 o 1003, ingresar como novicio en el monasterio benedictino de Santa María de Ripoll, cenobio que pertenecía a su familia y uno de los centros culturales del momento. A los pocos años, en 1008, fue elegido abad de Ripoll, de San Martín del Canigó y de San Miguel de Cuixá. Sin desistir de sus abadengos, en 1018 fue elegido obispo de Vic e intervino en la reorganización del *monasterio de Cardona*.

En todas estas instituciones, por iniciativa directa del abad (Ripoll, Cuixá, Vic y Canigó), o por su consejo (Cardona), se ampliaron y sustituyeron sus iglesias y en ellas aparen espacios claramente románicos: grandes cabeceras semicirculares y amplios transeptos de aparejo lombardo, con girola y cripta.

En el *monasterio de Santa María de Ripoll* (figura 51), el abad consagró una basílica de cinco naves con un gran transepto al que se abrían directamente siete ábsides semicirculares, el central mucho más amplio que los laterales. La excesiva restauración, de carácter historicista, realizada a fines del siglo XIX desvirtuó en gran medida el edificio original.

En el *monasterio de San Miguel de Cuixá*, un impresionante incendio obligó al abad a emprender obras de reconstrucción en la iglesia, momento que aprovechó para agrandar la cabecera e introducir en ella una girola, espacio creado por la arquitectura románica y que empezaba a difundirse por Europa; sin embargo, aquí no se trata de una girola semicircular, sino que abraza una cabecera cuadrangular, espacio heredado de la construcción anterior.

Figura 51. *Cabecera de Santa María de Ripoll.*

En el *monasterio de San Martín del Canigó*, la dificultad fue adaptar la arquitectura a la fuerte pendiente natural del terreno, problema técnico que se solventó construyendo una iglesia de tres naves rematada en tres ábsides y bajo ella, una cripta con una planta de las mismas dimensiones de aquélla. El menoscabo de la cabecera se vio compensado con el desarrollo de las naves, cubiertas en su totalidad con bóveda de cañón longitudinal en la iglesia y de arista en la cripta.

Igualmente valiosas para el impulso del estilo son las obras de las *catedrales de Vic* y *Gerona*, consagradas ambas en 1038, la primera promovida bajo el mandato del abad, y la segunda alentada por él; de estos edificios apenas quedan restos de la época.

Todas estas experiencias culminaron con gran éxito en la *iglesia de San Vicente de Cardona*, construida entre 1029 y 1040 dentro del recinto amurallado del castillo, y donde aparecen todos los elementos propios de la arquitectura románica cluniacense: un templo de nueva planta de tres naves, la central más ancha y alta que las laterales, con transepto tímidamente resaltado y cabecera de tres ábsides semicirculares, el de la central con profundo presbiterio recto; bajo ella, la cripta ayuda a salvar el desnivel del terreno. La nave central se cubre con bóveda de cañón y las laterales, de arista. En la intersección entre nave y transepto se alza el cimborrio. A los pies del templo la por-

tada está cobijada bajo un nártex y flanqueada por dos torres de gran monumentalidad.

La falta de decoración escultórica, el aparejo de pequeños sillares sin pulir, la articulación del muro exterior con arquillos ciegos y bandas lombardas, así como el uso en el interior de pilares o pilastras rectas y lisas desornamentadas, que sostienen el peso de las bóvedas de piedra, son sus señas de identidad.

Durante el siglo XII, tanto en Cataluña como en su área de influencia, los modos del románico maduro acabaron imponiéndose en las grandes arquitecturas, pero convivieron con numerosos ejemplos de templos más modestos en los que se mantenía el aparejo y la decoración lombarda. La eficacia, sencillez y bajo coste de esta forma constructiva hace que perviva en templos de menor tamaño, con cabeceras de ábsides semicirculares cubiertas con bóveda. Sus mejores ejemplos son el grupo de iglesias del valle del Boí (*Santa María* y *San Clemente de Taüll* (figura 8) fueron consagradas en el año 1123), muchas de ellas con airosas torres y valiosos conjuntos de pintura mural, o el conjunto de pequeñas iglesias de Andorra.

De finales de este siglo XII es la *catedral de la Seo de Urgell*, una de las obras más sobresalientes del momento y un magnífico ejemplo de románico lombardo maduro. En ella, la tradición lombarda se mantiene a través de su maestro de obras, Raimundus Lambardus, que en 1175 firmó un contrato con el cabildo para trabajar en la catedral junto a cuatro alarifes. El románico lombardo no se abandonó del todo en el siglo siguiente, ya que se conservan ejemplos de pequeñas iglesias del siglo XIII y algunas torres románicas.

2.2. *Aragón y Navarra*

En estos reinos, en la primera mitad del siglo XI, la difusión de la arquitectura románica está ligada a la figura del rey Sancho *el Mayor* (1004-1035) y a su labor política de unificación de los reinos cristianos (Aragón, Navarra y, al final de su vida, León), que abre un periodo de calma y efectiva estabilidad, y un relativo impulso constructivo favorecido por los contactos del rey con Francia y por su amistad con el abad Oliba.

Las obras auspiciadas por el patrocinio real son muy diferentes aunque, al introducir las formas cluniacenses, anuncian la arquitectura monumental del románico pleno. Terminadas en su mayor parte tras la muerte del monarca, se caracterizan por su desnudez y el nulo tratamiento de la decoración escultórica. En Aragón, se levanta el primer recinto amurallado del *castillo de Loarre* (Huesca) y se inicia su iglesia (figura 52); y en Navarra, el *monasterio benedictino de Leyre*, cuya cripta pertenece a este momento. Construida con sólidos y bien tallados sillares, presenta una planta de tres naves, tipo basilical, separadas por arcos de medio punto, doblados y peraltados, que descansan sobre robustas columnas

Figura 52. *Castillo de Loarre* (Huesca).

de fuste muy corto y grandísimos capiteles con escasa decoración vegetal de tradición romana. La nave central está dividida longitudinalmente en dos para reforzar la techumbre, que sirve de basamento a la cabecera de la iglesia superior.

La llegada de cuadrillas de canteros catalanes a Aragón permitió el florecimiento de edificios como la *catedral de Roda de Isábena*, construida con aparejo y decoración lombarda; o el conjunto de pequeños templos de la zona norte de Huesca (digna de mención es la *iglesia de San Pedro de Lárrede*). Son construcciones de una sola nave, con ábside semicircular, con la típica decoración de muros con arquillos ciegos y bandas lombardas. Por el uso de decoración y arcos sobrepasados de tradición islámica, a estas iglesias se las ha calificado repetidamente de mozárabes.

3. Románico Pleno

Desde el último tercio del siglo XI y hasta mediados del XII, en los reinos cristianos peninsulares se impone el "Románico Pleno" también llamado Románico Maduro, estilo común que simultáneamente se generaliza por toda Europa.

En torno al año 1000, indudable momento de expansión en todo el Occidente europeo, los cada vez más amplios reinos cristianos peninsulares comienzan una etapa de consolidación definitiva y de decidida apertura a Europa, proceso favorecido por la disolución del califato de Córdoba en pequeños reinos de taifas. Por una parte, los cristianos pasan a tomar la iniciativa en su lucha constante contra los musulmanes, lo que les permite avanzar en la conquista del territorio; por otra, su contienda recibe en el año 1095 un componente ideológico y una dimensión europea al predicar el papa Urbano II la Primera Cruzada, con ello, la conquista de nuevos territorios, entendida como ocupación violenta de tierras de los musulmanes, se justifica en nombre de la fe y adquiere un carácter internacional al sumarse a ella efectivos ultrapirenaicos.

Figura 53. *Iglesia de San Martín de Frómista* (Palencia).

La afirmación de los reinos occidentales es un hecho indudable que permite el impulso de grandes procesos culturales que se vinculan directamente con la entrada y consolidación del románico: la expansión del monacato, la reforma y evangelización de la Iglesia hispana y el máximo empuje del *Camino de Santiago*.

La monarquía promueve la reforma cluniacense de los monasterios y fomenta la llegada de monjes de Cluny, a quienes encarga la tarea de reorganizar la vida religiosa en sus territorios. Estos reformadores aceleran la implantación de la liturgia gregoriana, al tiempo que la corte de Alfonso VI acoge

nobles extranjeros, especialmente franceses, como Raimundo de Borgoña y Enrique de Lorena, a los que casa con sus hijas.

El *Camino de Santiago* se consolida como una gran ruta de peregrinación, pero también como una de las grandes vías de actividad productiva y comercial, de expansión y difusión de personas e ideas. A través de él entran comunidades de francos que se instalan como mercaderes, artesanos o monjes.

Procedente de Francia y difundido por el Camino (en las principales estaciones se levantan iglesias y monasterios), se impone el estilo del románico pleno por las tierras noroccidentales de la península. Estas iglesias están relacionadas entre sí de forma variada, aunque presentan una unidad estilística (algunas veces discutida) clara y unitaria que difiere netamente del resto de las construcciones románicas de la península.

La más notable innovación con respecto al primer románico es la articulación de la escultura como elemento ornamental y sustancial a los edificios; con escultura se cubrirán portadas y ventanas, los canecillos, capiteles, tímpanos o arquivoltas, mientras que los muros se verán recorridos por cenefas o cornisas decoradas. Arquitectura, escultura y pintura están al servicio del edificio religioso y conforman programas iconográficos con un mensaje catequético y simbólico preciso. El paradigma es una iglesia de tres o cinco naves cubiertas con bóveda, cabecera con girola, tribuna sobre las naves colaterales y fachada torreada, aunque la realidad suele ser mucho más sencilla.

Desde el siglo XI y a través del Camino, el románico se expande por todo el territorio cristiano; es el arte de las grandes rutas jacobeas que, partiendo de ciudades francesas como Arlés, Le Puy, Vézelay y Orleáns, recorría el norte peninsular por Jaca, Leyre, Sangüesa, Puente la Reina, Eunate, Estella, Santo Domingo de la Calzada, Burgos, Frómista, Carrión, Sahagún de Campos, León, Ponferrada y, tras atravesar Galicia, llegaba a Santiago de Compostela. Estas rutas se jalonan con una serie de monumentos que se presentan como la gran síntesis española del románico internacional, integrando en él todo el sustrato cultural heredado del arte hispánico prerrománico.

3.1. *Santiago de Compostela: la meta de la peregrinación*

La peregrinación fue un fenómeno de enorme calado en el Medievo, mareas de peregrinos devotos se dirigían a lugares remotos (Jerusalén, Roma, Compostela) para adorar sus reliquias, hecho por el que se ha acuñado la frase de "*la Europa en marcha*" o "*la Europa de los caminantes*".

La peregrinación internacional a Santiago es, sin lugar a dudas, decisiva en la configuración de la Europa de la Edad Media y, como venimos repitiendo, favoreció extraordinariamente la difusión de la arquitectura. Empezó pronto (la

presencia de peregrinos en Compostela está documentada desde el año 844) y fue incrementándose a lo largo de todo el siglo X, pese a la inseguridad que produjeron en los reinos cristianos las campañas de Almanzor y las propias rivalidades y belicosidad entre estos pequeños reinos. Ya en el año 860 la festividad de Santiago figuraba en el martirologio de Metz, centro de estudios para toda Europa.

El carácter interregional e internacional de las peregrinaciones resulta evidente en el hecho de que los santuarios más destacados, uno en cada ruta, tenían formas arquitectónicas muy semejantes (*San Martín de Tours*, en el camino de París a Burdeos, *San Marcial de Limoges*, entre Vézelay y Périgueux, *Santa Fe de Conques* y *San Saturnino de Toulouse*, en el camino de Arlés a Jaca). En la meta de la ruta estaba el mejor de todos: la *catedral de Santiago de Compostela*.

Cada una de estas iglesias transciende el localismo de su periodo y desarrolla un primer estilo artístico homogéneo que dota a la Europa cristiana de una estética internacional (figura 10). En todas se consigue plasmar la fórmula arquitectónica perfecta para erigir un edificio amplio, espacioso, cubierto con bóveda, y monumental; las dudas del primer románico ya están superadas. Todas muestran una maestría en sus métodos constructivos imposible de conseguir antes de 1050, y todas presentan ya una significativa decoración escultórica que va adquiriendo mayor calidad y carácter.

Aunque la teoría de "las iglesias de peregrinación" se ha puesto en entredicho en numerosas ocasiones, es indudable que estas construcciones forman un grupo homogéneo y paradigmático que adopta un tipo arquitectónico unificado: edificaciones con *deambulatorio* o *girola* y capillas, transepto saliente y tribunas elevadas que incluso llegan hasta la bóveda de cañón de las naves centrales; esta *tribuna* es la solución para absorber la gran afluencia de peregrinos y constituye la mayor novedad constructiva de estos templos de peregrinación cuya estela se hace presente en otras muchas arquitecturas. Por otra parte, su homogeneidad no revela sólo la existencia de un modelo arquitectónico repetido, sino que es la manifestación clara y contundente de que existía una sociedad altamente móvil en el norte de España y sur de Francia, cuya cultura estaba influida por la peregrinación, que consiguió formular una cultura común que conocían los diferentes canteros, expresada en un tipo arquitectónico válido tanto para las necesidades de acogida y reunión, como para las litúrgicas y espirituales.

La *catedral de Santiago de Compostela* se caracteriza por la grandeza de sus dimensiones (figura 6). Su planta es de cruz latina (figura 7), de tres naves incluso en el transepto, con cabecera semicircular y girola en la que se abren diversas capillas. La nave central (figura 54) está cubierta con bóveda de cañón, dividida en diez tramos por arcos fajones, que apoyan en pilares cruciformes con columnas adosadas que se prolongan por toda la pared de la nave para recoger el empuje del arco fajón, lo que dota al conjunto de una gran esbeltez en sus proporciones. Las naves laterales se cubren con bóveda de arista, encima de las

mismas se sitúa un amplio espacio que forma la galería de la tribuna, abierta a la nave central. El diseño original disponía en el crucero de un cimborrio, mientras que una torre flanqueaba ambos lados del transepto (figura 55).

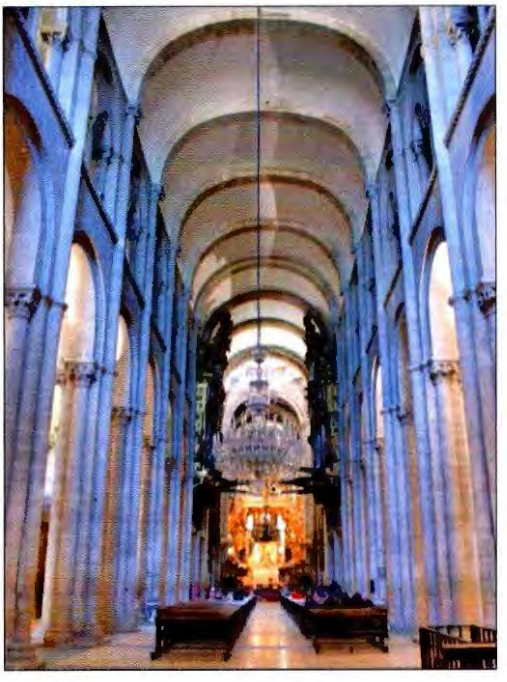

Figura 54. Interior de la nave central de la *catedral de Santiago de Compostela*.

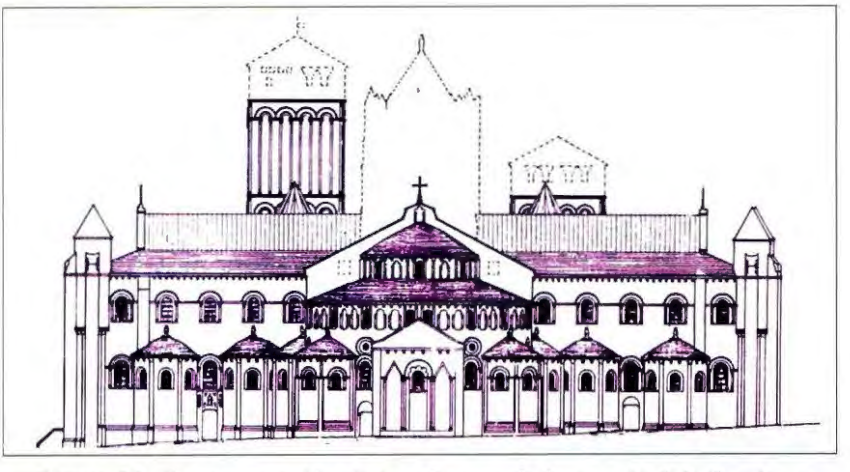

Figura 55. Reconstrucción de la cabecera de la *catedral de Santiago de Compostela*, realizada por K.J. Conant.

La luz penetra en el edificio a través de amplios huecos abiertos en los brazos del crucero y pretende resaltar la parte superior de la nave central, la tribuna. Embutidas en el muro de la cabecera, en el lado este del transepto, se abren capillas absidiales de planta de herradura, salvo la central que es plana (figura 55). En los pies de la iglesia se sitúan la portada principal, en la actualidad el *Pórtico de la Gloria* (figuras 95 y 96), cubierto por la fachada barroca, una de las mejores muestras de la escultura románica avanzada, así como la *Puerta de las Platerías* (figura 93).

Con anterioridad a la reedificación románica existieron diversos edificios de los que apenas se tienen noticias. Su construcción comenzó en el año 1075, promovida por el obispo de Santiago Diego Peláez y el monarca Alfonso VI (ambos aparecen en los capiteles en la capilla axial del coro). Inicialmente, los trabajos estuvieron dirigidos por el maestro *Bernardus* (Bernardo *el Viejo*) quien, ayudado por Roberto, puede ser considerado el autor del proyecto en su conjunto (*mirabilis magister Bernardus senex*). Ciertas discrepancias entre el obispo y el monarca paralizaron las obras en 1088. Se reiniciaron éstas en 1093 por el obispo Diego Gelmírez, que les dio su impulso definitivo e incluyó en su ejecución, en torno a 1100, al maestro Esteban. Concluida en el año 1122, su consagración no se realizó hasta 1128.

Durante todo el románico no se volvió a construir un edificio como éste, ni en tamaño, ni en la totalidad de los elementos de su tipología. Sin embargo, la influencia de su sistema arquitectónico y su decoración sirvieron de ejemplo para múltiples iglesias a lo largo del Camino. Los maestros de obras conocidos que intervinieron en ella, como el maestro Esteban primero y luego el maestro Mateo, así como las cuadrillas de canteros, escultores y picapedreros anónimos, se dispersaron por el territorio y difundieron y fijaron las características del arte románico en el siglo XII. La *catedral de Tuy* reprodujo el modelo compostelano en pequeño formato.

3.2. *Otros ensayos del Románico Pleno*

Existe un grupo de construcciones relacionadas con el arte francés que absorben y definen perfectamente las formas plenas del románico maduro. Todas son de encargo áulico, patrocinadas por los reyes y reinas castellanas, y en su mayor parte se trata de edificios monásticos que presentan una planta basilical de tres naves y tres ábsides, crucero no sobresaliente en planta y cimborrio, y muestran decoración historiada, todavía no muy profusa en sus portadas y canecillos.

El *monasterio de San Salvador de Leyre*, uno de los más poderosos y ricos, se inicia hacia 1057, en el reinado de Sancho III, con la construcción de su cripta. Sigue los modelos románicos de tres naves cubiertas por bóveda de cañón, las dos laterales sumamente estrechas, y tres ábsides con bóveda de horno, con un dominio perfecto de la técnica del labrado de la piedra. En su portada prin-

Figura 56. Cabecera de la *iglesia del castillo de Loarre*.

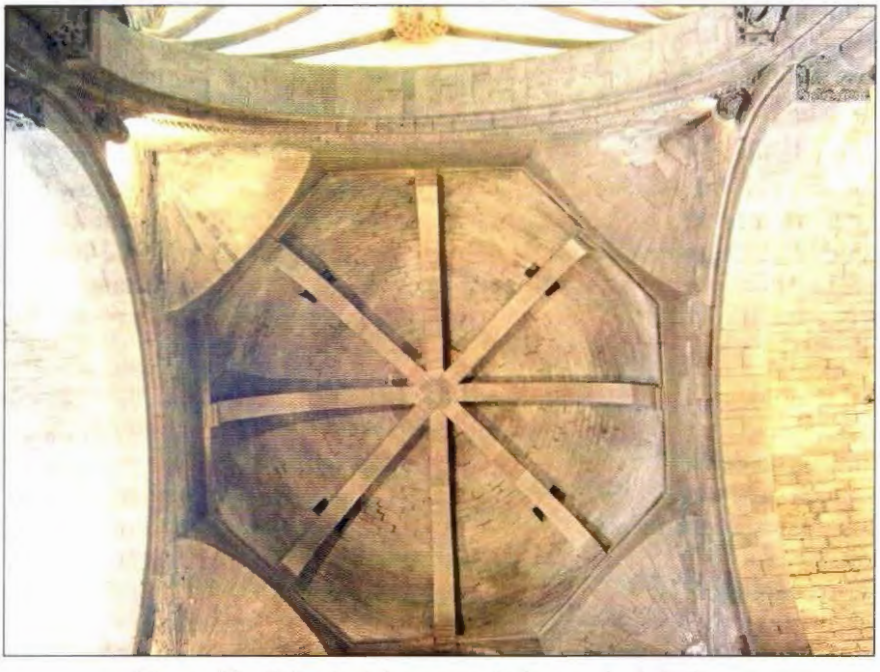

Figura 57. Bóveda del crucero de la *catedral de Jaca*.

cipal emerge una escultura monumental con temas propios de la iconografía jacobina, atribuidos al maestro Esteban, constructor de la *colegiata de San Isidoro de León*, y otros como el Salvador con los evangelistas.

La *catedral de Jaca* es uno de los primeros edificios del Camino, cuya construcción tiene lugar entre 1063 y 1080. Se convirtió en modelo para las construcciones religiosas jacobeas, originando una corriente arquitectónica que se ha denominado "románico Jaqués". Tiene planta basilical de tres naves, con crucero y cabecera de tres ábsides, precedidos de presbiterios rectangulares, dos de ellos desaparecidos. En origen, las naves se cubrieron con bóveda de cañón, transformada en crucería (figura 57) en el siglo XVI. En la separación de las naves, los arcos descansan sobre pilares y columnas alternamente. Se trata de un edificio muy transformado en siglos posteriores, aunque todavía conserva una significativa torre campanario, la sala capitular, la estructura del claustro y la portada principal, con decoración historiada, que muestra modelos de gran trascendencia.

Siguiendo el modelo de Jaca se erigió la *iglesia del castillo de Loarre*, terminada a finales del siglo XII y envuelta por las construcciones defensivas de la espléndida fortaleza. Es una iglesia de nave única (figura 56), con un majestuoso ábside semicircular, de elegante silueta exterior, que para salvar la pendiente del terreno se asienta sobre una cripta (como ocurre en Cardona y como, a lo largo de los siglos del románico, lo hacen muchísimos edificios de carácter defensivo, por ejemplo el castillo de Zorita de los Canes, construido en un románico desornamentado propiciado por la orden de Calatrava en los límites más meridionales de esta arquitectura). El presbiterio se cubre con cúpula (al exterior, achatado cimborrio), y su portada conserva una rudimentaria decoración escultórica.

Uno de los ejemplos más puros de este románico lo encarna la *iglesia de San Martín de Frómista* (figura 58). Es un edificio paradigmático por la calidad de su arquitectura y por tratarse de una obra unitaria de principio a fin, aunque también por mostrar el modelo de iglesia del Camino de influencia francesa y por conservarse completa (algo poco habitual). La restauración historicista realizada a principios del siglo XX parece que no alteró sustancialmente su fisonomía (figura 53).

El templo, cuya construcción es anterior a la catedral de Jaca, pertenecía a un monasterio mandado erigir por doña Mayor, viuda de Sancho III, en el año 1066. Consta de tres naves de igual altura, crucero y cabecera con tres ábsides. Las naves se separan mediante pilares a los que se adosan medias columnas y de los cuales arrancan arcos fajones que articulan la cubierta de bóveda de cañón. El crucero lleva cúpula sobre trompas abocinadas (figura 48). Sobresalen los capiteles decorados con temas romanos de carácter pagano readaptados a un léxico cristiano. El exterior, de elegante fachada enmarcada por sobrias torres de planta circular, está formado por más de trescientos canecillos que adornan su contorno.

Figura 58. Interior de la *iglesia de San Martín de Frómista.*

Figura 59. Interior de la *colegiata de San Isidoro de León.*

En 1037, Fernando I, una vez que se produce la unificación de los reinos de León y Castilla, convierte en panteón real la *colegiata de San Isidoro de León* (figura 59) e inicia obras de remodelación en un antiguo edificio prerrománico, aunque parece fuera de toda duda que su primera fase constructiva se redujo a la reconstrucción de una iglesia asturiana. Sin embargo, hacía 1074, doña Urraca, hermana del rey Alfonso VI, inicia la construcción del espacio destinado a panteón, una de las obras más emblemáticas del románico español. Presenta planta cuadrada de 3x3 tramos alargados, cada uno cubierto con bóvedas de arista que descansan sobre recias columnas exentas cuyos capiteles son brillantes ejemplos de la primera escultura románica. El conjunto, sobrio y macizo, se enriquece con un extenso ciclo pictórico fechado alrededor de 1170.

Desde el primer momento se pretendió que el edificio sirviera como emblema de la unificación y de la nueva monarquía castellano-leonesa, por lo que en fechas posteriores se volvió a intervenir en la iglesia, esta vez sí, para reconstruirla en estilo románico. Se trata de un modelo del románico maduro, con una planta de tres naves y crucero longitudinal, que se remata en la cabecera con tres ábsides (el central ha sido sustituido). La nave central y los brazos del crucero se cubren con bóveda de cañón, mientras que las laterales lo hacen con bóveda de arista. La tradición hispana se manifiesta en los arcos lobulados del crucero. La escultura está presente en los capiteles y en las dos portadas exteriores.

Parecida a San Isidoro fue la iglesia que se erigió en León como catedral, luego demolida y sustituida por la catedral gótica.

Figura 60. *Claustro del monasterio de Silos.*

Además de las construcciones mencionadas, hay que señalar, en esta fase, el comienzo de algunos edificios de las ciudades fronterizas de Salamanca, Segovia y Ávila, y por supuesto, los primeros monasterios burgaleses, como *Santo Domingo de Silos* (figura 60) y *San Pedro de Arlanza*.

4. Románico Tardío

Como ya hemos señalado, aunque seguimos la terminología adoptada de forma genérica para las etapas del románico en toda Europa, podemos afirmar que este es el momento culmen del románico español, cuando este estilo se generaliza y adquiere formas propias y exclusivas de la Península Ibérica (en otros estudios ha sido nombrado como *Románico Propio* o *Románico Vernáculo*).

Desde comienzos del siglo XII, pero sobre todo a partir de la segunda mitad del mismo, el románico se interioriza. Es un momento de formidable esfuerzo constructivo tanto en las renacidas ciudades, como en núcleos medianos y pequeños. Las cuadrillas de canteros que habían trabajado en las obras de patrocinio regio a finales del siglo XI y principios del XII, se dispersan por todo el territorio cristiano, se mezclan con constructores tradicionales y se ponen al servicio de nuevos promotores: pequeños y grandes concejos articulados en parroquias, colaciones o cuadrillas, pequeñas aldeas y, desde luego, monasterios, todos encargan su correspondiente iglesia románica. En estos edificios el románico se transforma en autóctono y adquiere nuevos significados.

Figura 61. *Santa María de Tiermes* (Soria).

Promovido por las órdenes monásticas, los reyes o los altos prelados eclesiásticos, el edificio románico, que tenía en sí mismo un valor simbólico-espiritual de primer orden, se había convertido en un signo europeizante de afirmación de la cristiandad y de refrendo de las nuevas monarquías. A partir de ahora, la edificación románica, amparada y favorecida por los nacientes poderes concejiles, adquiere valores sociales, económicos y urbanísticos (figura 61).

Las nuevas necesidades de organización territorial, social y económica de los recientes núcleos urbanos (grandes o pequeños) repoblados, propician que la parroquia se convierta en una unidad administrativa y económica, no solo es una mera demarcación eclesiástica (como en el resto de Europa), sino que sirve como núcleo sobre el que se agrupan sus habitantes por barrios que, a su vez, establecen la demarcación administrativa y tributaria (organización que perdura a lo largo de todo el antiguo régimen). Al frente de cada una de ellas se construye una iglesia que las identifica, fijando el binomio parroquia-iglesia románica.

La iglesia románica se erige como el único edificio público construido durante mucho tiempo y es, además, la casa de Dios, a la que acuden los fieles cada domingo. Por tanto, durante la Edad Media, la iglesia no tiene una función exclusivamente religiosa, sino que se le dan los más variados usos extraeclesiásticos: sus robustos muros permitieron que, en ocasiones, se utilizaran para usos defensivos; sus torres sirvieron de puesto de guardia o de vigilancia contra incendios; los recintos circundantes murados, como lugar de enterramiento o espacio de mercado; y sus atrios porticados, como lugar de reunión del Concejo o centro de justicia. Además, el enclave de la iglesia concretó la estructura urbana de estas agrupaciones de población.

La fusión entre lo religioso y lo social se produjo con mayor frecuencia en las iglesias que se erigían en los núcleos rurales, donde fueron durante siglos el único edificio público, pero en su construcción tuvieron menos importancia las finalidades a las que éstas se destinaran, que las posibilidades económicas y de espacio de las comunidades que las elevaron (figura 62).

Es difícil especificar el enorme conjunto de construcciones románicas levantadas en esta época, pero no menos arduo y delicado es elegir un grupo sobre el que llamar la atención o considerar más destacado, aunque el carácter didáctico y limitado de estas líneas lo impone. Por esta razón, no está de más puntualizar que todas y cada una de las construcciones románicas erigidas, y sin duda todas las que conservamos, merecen ser estudiadas con detenimiento, aunque aquí no podamos hacerlo. Desde los grandes edificios hasta los pequeños templos de una nave, todos participan activa y plenamente de la enérgica corriente espiritual y estética que supuso el arte románico.

Es habitual analizar las manifestaciones de este románico por áreas geográficas (comunidades, regiones y provincias) destacando los edificios más sobresalientes. No va a ser ese nuestro método de análisis, puesto que estas

demarcaciones, aunque muy pedagógicas, no se corresponden en absoluto con la división territorial de los siglos del románico. Optaremos por una división, no menos artificial, de grupos más o menos homogéneos de edificios: por su tipología, por su influencia, por su forma constructiva, etc.

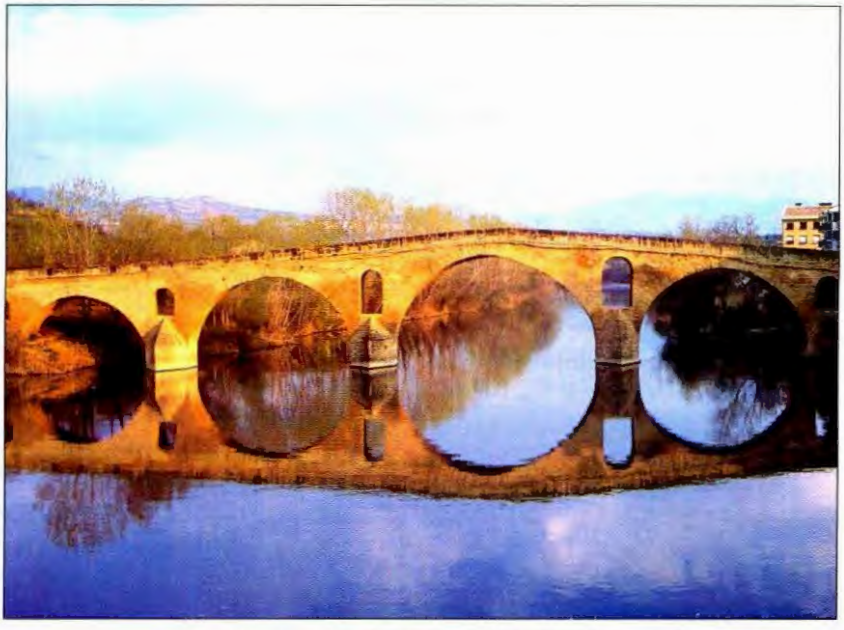

Figura 62. *Puente de Puente la Reina* (Navarra).

4.1. *La influencia del Románico Pleno*

En la segunda mitad del siglo XII el auge de las urbes muestra la vitalidad de la época. Por una parte, los núcleos de población que circundan el Camino de Santiago se expanden y monumentalizan. En Pamplona, Sangüesa, Eunate, Puente la Reina, Estella, Nájera, Santo Domingo de la Calzada, Castrojeriz, Carrión de los Condes, Sahagún, etc., se erigen destacadas edificaciones románicas, iglesias, monasterios y catedrales, pero también notables construcciones civiles, como el puente de Puente la Reina o el *palacio de los reyes de Navarra* en Estella, y posadas y hospitales, en su mayoría desaparecidos.

Por otra parte, alejada la frontera más allá de la línea del Tajo, las ciudades castellanas asentadas con firmeza, tras décadas de inestabilidad bélica, renacen. Ávila, Segovia, Soria, Zamora, Benavente, Salamanca son ejemplos

de otros muchos núcleos donde la demarcación de las parroquias favorece el alzamiento de innumerables iglesias románicas. En muchas de ellas se levantarán catedrales de nueva planta.

Paradigmático es el desarrollo de Ávila, donde Raimundo de Borgoña trajo canteros franceses (borgoñones) para iniciar en 1090 las murallas de la ciudad. Las formas constructivas francesas fueron bien asimiladas por los oriundos que, dos décadas más tarde, terminaron el recinto amurallado, construyeron la catedral románica como una obra fortificada sobre la que se asentó la posterior obra gótica y erigieron extramuros la magnífica iglesia de San Vicente.

San Vicente de Ávila sigue la estructura de las iglesias de peregrinación y nos habla del arraigo de esta tipología. Presenta una planta clásica española, de tres naves coronadas por tres ábsides semicirculares, el central de mayor dimensión que los laterales. Posee crucero y cimborrio, que cubre la intersección de éste con la nave central. El templo se amplía con un atrio porticado, muy propio del románico español, y un nártex a los pies entre las dos naves, bastante inusual en este estilo. Su portada cuenta con magníficas esculturas. La influencia borgoñona se deja sentir también en edificios como la *catedral de Ciudad Rodrigo*.

Figura 63. *Cabecera de Santa María del Azoque de Benavente* (Zamora).

Figura 64. *Muralla de Ávila.*

4.2. *Iglesias de planta centralizada*

Un grupo especial es el constituido por las iglesias de planta centralizada, una disposición poco usual, pero no excepcional. Tres edificios son los más representativos: dos en la ruta jacobea, el *Santo Sepulcro* de Torres del Río y *Santa María* de Eunate, y la *iglesia de la Vera Cruz* de Segovia, consagrada en 1208.

Son muchas las interpretaciones y controversias que reciben estos edificios. Los dos primeros son dos ejemplos paradigmáticos de iglesias, promovidas por órdenes militares, con función funeraria en el Camino de Santiago.

Santa María de Eunate (figura 65) es una pequeña iglesia de planta octogonal construida a finales del siglo XI o principios del XII y, aunque poco se sabe sobre su origen y promotores, no parece aventurado relacionarla con la orden del Temple. El pequeño santuario presenta un cuerpo central de forma octogonal irregular, que se prolonga en el lado oriental mediante un ábside, pentagonal al exterior y circular al interior, y que está circundado en su totalidad por una arquería exenta, separada de los muros del templo unos cuatro metros. Al interior se cubre con una espléndida bóveda de gruesos nervios cuyos elementos coinciden con los lados del octógono.

La *iglesia del Santo Sepulcro* de Torres del Río, de finales del siglo XII, fue construida por los Caballeros de la orden del Santo Sepulcro en magnífica sillería. Presenta planta poligonal de ocho lados; en el lado este se adosa el ábside semicircular y, enfrentada, una torre que encierra una escalera de caracol. En horizontal, los muros se articulan en tres cuerpos separados por impostas molduradas; en vertical, por columnas adosadas a las esquinas.

Figura 65. *Santa María de Eunate* (Navarra).

Figura 66. *Iglesia de la Vera Cruz* de Segovia.

Al interior se cubre con una espléndida cúpula con gruesos nervios cuadrangulares que se cruzan formando una estrella de ocho puntas; queda libre el centro, donde se alza una linterna. Esta estructura constructiva se ha puesto en relación con el segundo mihrab de la mezquita de Córdoba.

La *iglesia de la Vera Cruz* de Segovia (figura 66), construida por clérigos de la orden del Santo Sepulcro, presenta una estructura más compleja, cargada de significados simbólicos. Tiene planta dodecagonal, sobresaliente torre cuadrada y sencillos pórticos. El interior se organiza en torno a un tabernáculo central de dos pisos y doce lados, ambos cubiertos con cúpulas de fuertes nervios, y está rodeado de un deambulatorio anular cubierto con bóveda de cañón. Al este se adosa la cabecera de tres ábsides semicirculares.

4.3. *Las catedrales del círculo de Zamora*

En el Duero y hacia el sur, cerca de los límites occidentales del antiguo reino de León, hay un grupo de iglesias que tiene un inconfundible carácter español. La catedral de Zamora es la más antigua del grupo, le siguen la de Toro y la de Salamanca. Son los tres edificios de nueva planta, con sencillas y tradicionales plantas de tres naves y tres ábsides, cubiertas con bóveda de cañón o de crucería y muros y pilares muy gruesos de perfecta sillería. Pero lo que les da su especial carácter y las unifica son las bóvedas cupuliformes con que se cubre al interior el espacio de intersección del crucero con la nave central, que al exterior define marcados y elaborados cimborrios, y un orientalismo superficial en la decoración.

La *catedral de Zamora* (figura 67) empezó a construirse en 1151 bajo el mandato del obispo Esteban. Una gran cúpula gallonada se asienta sobre un tambor cilíndrico, horadado por una sucesión de ventanas saeteras, muy decoradas al exterior, cuyos empujes se transmiten a los gruesos pilares cruciformes a través de pechinas. Al exterior, la línea de ventanas del tambor se decora profusamente con arcos y columnas y se refuerza con pequeñas torres, justo sobre las pechinas interiores, rematadas con cupulillas. El juego gallonado de la cúpula se ve remarcado por una cubierta de escamas de piedra.

Su aspecto es sumamente decorativo y orientalizante. Se han señalado múltiples influencias, todas difíciles de precisar: lo que es indudable es que actuó un arquitecto conocedor de la arquitectura románica, de la islámica y de la bizantina y, sin lugar a dudas, de una personalidad muy acusada.

Le sigue la *catedral de Toro* (construida al mismo tiempo que se alzaba Notre Dame en París, en el umbral del gótico pleno). Su cimborrio presenta una novedad: sin suprimirse las pequeñas torres exteriores, los empujes de la cúpula se reducen gracias al doble piso de ventanas del tambor. El exterior no es tan

Figura 67. *Cimborrio de la catedral de Zámora.*

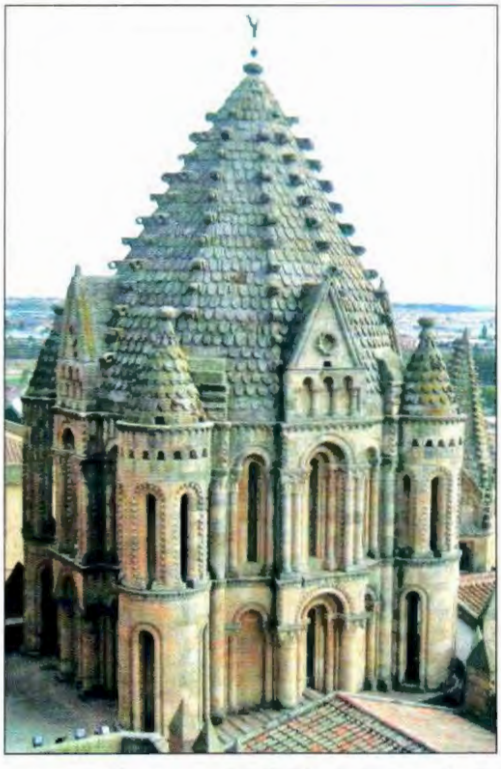

Figura 68. *Torre del Gallo de la catedral de Salamanca.*

preciosista como el de Zamora, aunque muestra una estructura plenamente románica y un gusto decorativo orientalizante.

En la *catedral de Salamanca*, el cimborrio recibe el nombre de *torre del Gallo* (figura 68). En ella se aúnan las dos fórmulas anteriores, un tambor con un doble piso de ventanas y cúpula gallonada y, al exterior, una cubierta de escamas de piedra.

4.4. *Las iglesias con atrios porticados*

En el siglo XII se extiende por Castilla una tipología de iglesia netamente española, una de sus aportaciones más interesantes al románico internacional. Son edificios de una sola nave, con galería porticada adosada a su lado meridional, a modo de claustro reducido.

Parece que el modelo se gestó en las iglesias de *San Miguel*, en San Esteban de Gormaz, construida a finales del siglo XI y atribuida a artesanos mozárabes, y *El Salvador*, en Sepúlveda; y desde estas dos provincias (frontera entre Soria y Segovia), se extendió con gran fuerza por las tierras de la Rioja, Navarra y Burgos, y desde luego, por aquéllas comprendidas entre las cuencas de los ríos Duero y Tajo. Sin embargo, las tierras de Guadalajara (figuras 69 y 70) suponen el límite sur de extensión de estos atrios castellanos.

Esta tipología tuvo una enorme difusión a finales del siglo XII y primera mitad del siglo XIII. Por tan amplio territorio se distribuye una multitud de pequeñas iglesias con atrios porticados, sin seguir un plan específico, aunque son más abundantes en Soria y Segovia, y sin que se produzca ninguna innovación o alteración en su estructura original. Dos son las diferencias que se pueden establecer entre ellas: por una parte, que el pórtico corra a lo largo de una o de dos de las fachadas del edificio principal; por otra, el tipo de construcción que ponen en marcha, que va desde verdaderos ejemplos de arquitectura culta hasta aquéllos de diseño netamente popular.

Es difícil precisar si este tipo de edificios respondía en origen a una necesidad concreta, más bien parece que la existencia o no de atrios porticados dependió de las posibilidades económicas de los pueblos y de la capacidad de los alarifes, aunque, una vez erigidos, fueron utilizados para todo tipo de actos cívicos, sociales, políticos y judiciales, además de como cementerio y lugar de abrigo. La iglesia es el único edificio público de estas pequeñas poblaciones y el atrio porticado un inmejorable espacio apto para usos civiles. Tampoco hay que olvidar la función catequético-religiosa que la escultura de sus capiteles tenía para el iletrado aldeano medieval.

En este sentido destaca el conjunto de iglesias con atrios porticados que se extiende en las provincias de Burgos y La Rioja, en la comarca de la Sierra de

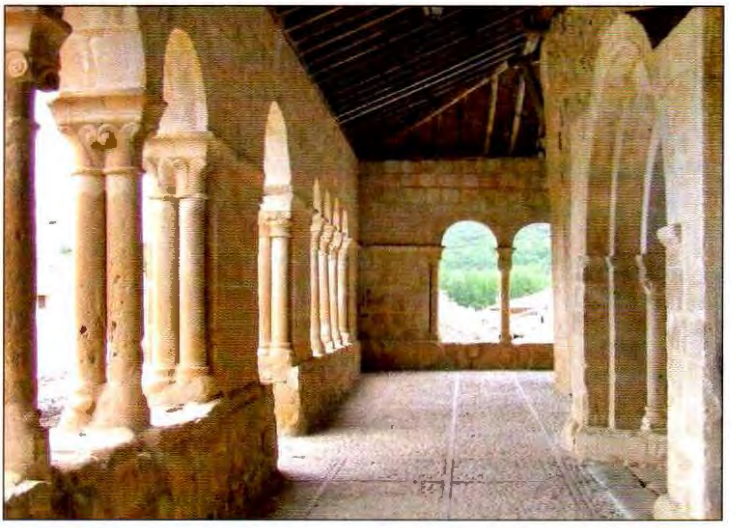

Figura 69. *Atrio porticado de la iglesia de Pinilla de Jadraque* (Guadalajara).

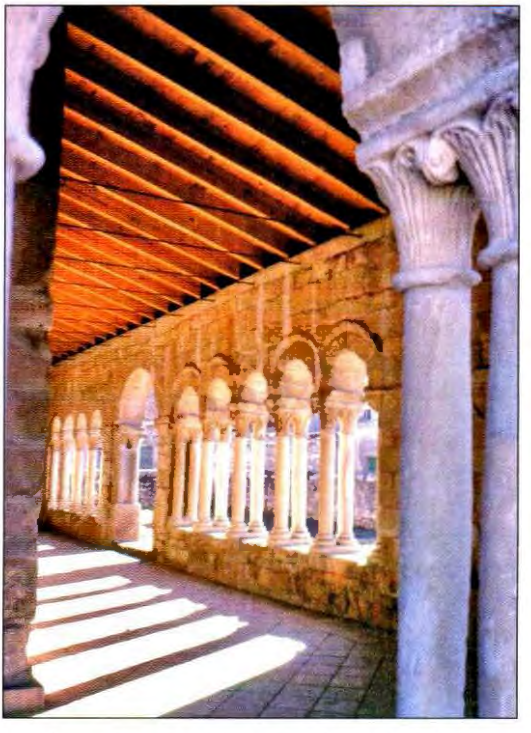

Figura 70. *Atrio porticado de la iglesia de Sauca* (Guadalajara).

la Demanda. Además de la elegancia de sus arquerías, despuntan por la calidad de la escultura de sus capiteles, repletas de fantásticas bestias del más puro carácter silense, ya que talleres afines al claustro de Silos debieron de trabajar en estas tierras serranas en la segunda mitad del siglo XII.

4.5. *Las iglesias de ladrillo*

Las iglesias románicas de ladrillo son el primer eslabón de lo que se denomina, no sin una fuerte polémica, "arte mudéjar". No entraremos a deslindar la eterna querella de qué es lo mudéjar, entendido éste como un estilo artístico propio y genuino español, que no es ni occidental ni islámico, sino que se halla justamente en la frontera de ambas manifestaciones; o como una corriente estético-constructiva que actúa como un "invariante" dentro de la arquitectura española; aunque sí debemos considerar la categoría de las iglesias que bajo las coordenadas del románico se construyeron en ladrillo.

La conquista de Toledo en el año 1085 supone la incorporación de una población muy islamizada que, ya desde la segunda mitad del siglo XII, se ve sometida a un claro proceso de castellanización; el contacto entre la cultura románica y la musulmana dará como resultado una reelaboración del románico desde fórmulas constructivas propiamente islámicas. Son iglesias edificadas por alarifes moriscos o mudéjares bajo un sistema de trabajo, unos materiales (ladrillo, yeso y madera) y unas técnicas de construcción que constituyen un medio de pervivencia y trasmisión del comportamiento estético islámico.

En Castilla hubo dos focos en que proliferó el románico-mudéjar: Toledo y su comarca, con un fuerte acento en lo musulmán, y la meseta norte, donde floreció en las provincias de León (figura 71), Zamora, Salamanca, Valladolid, Segovia y Ávila y tuvo su núcleo más rico en Sahagún, paradójicamente a la vera del más influyente monasterio cluniacense. De una forma extraordinaria se expande también en el reino aragonés, en torno a las tierras de Teruel.

Tipológicamente, las iglesias del primer mudéjar leonés y castellano presentan una planta de tres naves coronadas por tres ábsides, sin crucero. Sobre el tramo recto del presbiterio se alza un cimborrio o torre de campanas. Al interior, las naves no se abovedan, sino que se cubren con armaduras de madera; la cabecera lo hace con bóvedas de hiladas de ladrillo y normalmente en el paso de la nave al presbiterio; el arco triunfal es de herradura. Los edificios más notables son *San Tirso* y *San Lorenzo*, en Sahagún, *San Pedro de las Dueñas*, *Saelices del Río* y *la Lugareja* de Arévalo.

La articulación de los muros en los ábsides, tanto al interior como al exterior, está muy cuidada, se combinan arquillos ciegos, recuadros y bandas resaltadas. No hay decoración escultórica. La mezcla de arquillos ciegos con ban-

das, en los ejemplos más sencillos, recuerda a la decoración del primer románico lombardo.

En Toledo, las primeras construcciones aparecen un siglo después de la conquista de la ciudad por Alfonso VI, en el tercer cuarto del siglo XII. Hacia 1162, se erigía la iglesia de Santa Leocadia, que luego se conocería como del *Cristo de la Vega*; en el año 1187, la mezquita de Bad-al-Mardún se adapta al culto cristiano con la erección de su ábside, estableciéndose bajo la advocación de *El Cristo de la Luz*; en el año 1221 se consagra *San Román*, y de la segunda mitad del siglo XIII data la iglesia de *Santiago del Arrabal*.

La estructura de estos edificios corresponde, en su traza general, al estilo románico, de tres naves con cabeceras planas las laterales y ábside poligonal la central. Se cubre el ábside con bóveda de cuarto de esfera de ladrillo y las laterales con techumbre plana o abovedada; las naves lo hacen con artesonados de madera y la separación de las mismas se realiza con arquerías de arcos de herradura. Al exterior, la construcción es de ladrillo y mampostería encintada, y muestra como ornamentación frisos de arquillos ciegos que combinan los de medio punto, herradura y lobulados. Al interior, las cabeceras presentan también frisos de arquillos ciegos, y en los casos de *El Cristo de la Luz* y *San*

Figura 71. *Iglesia de San Lorenzo en Sahagún* (León).

Figura 72. *Iglesia del Cubillo de Uceda* (Guadalajara).

Román, decoración pictórica. Muy interesante es la torre de la *iglesia de El Cristo del Arrabal*, que asemeja en su alzado a los alminares, ya que presenta un perfil escalonado y se caracteriza por sus óculos románicos. Dentro del ámbito de influencia de Toledo hay que señalar las iglesias impregnadas todavía de una fuerte tradición románica en Carabanchel, Barajas, Móstoles, Camarma de Esteruelas y Valdilecha, todas ellas en la provincia de Madrid.

En la provincia de Guadalajara (figura 72), estas iglesias de ladrillo sufren también el proceso de reducción y esquematización propio del románico final, como El Pozo y Aldeanuela de Guadalajara o San Miguel de Brihuega.

5. El Románico Final

Las circunstancias bélicas y de frontera, y el avance hacia el sur de los pobladores cristianos redundan en el final del estilo románico. En las zonas fronterizas de la cuenca del Tajo se produjo un fenómeno sumamente interesante para el conocimiento del comportamiento de los estilos artísticos: el románico se disolvió, murió diluido, en construcciones populares.

Las tierras al sur del Tajo (actuales provincias de Guadalajara y Cuenca) permanecieron en unas circunstancias de frontera y abandono a lo largo de los siglos XI y XII. Aunque con la caída de Toledo en 1085 tuvo lugar una primera repoblación en las tierras más próximas a la meseta superior (Atienza, Sigüenza, Medinaceli), no sería hasta un siglo después, con la conquista de Cuenca en 1177 y de Alarcón 1184, cuando se produjera una repoblación eficaz de estos territorios. La pacificación propicia el crecimiento demográfico y económico, lo que se traduce en la fundación de un elevado número de núcleos de población (normalmente mínimas aldeas) en los cuales se alzaron iglesias románicas. Desde el punto de vista cronológico estos edificios son muy tardíos: finales del siglo XII, buena parte del XIII e incluso, en algunos lugares apartados, se pueden datar en el XIV.

Aunque en las tierras altas de Guadalajara (figuras 73 y 74) se construyó un románico clásico, siempre en ejemplares de humildes dimensiones, conforme se avanza hacia el sur las formas arquitectónicas se hacen cada vez más sencillas, más funcionales, más fáciles de erigir con unos medios limitados. La decoración escultórica desaparece porque estas obras recogen la herencia constructiva trasmitida por la orden del Cister, cuyo programa desornamentado las libera de la complejidad decorativa, estructural y simbólica del románico clásico. El gótico no arraigó como estilo popular, la arquitectura hecha en mínimos núcleos de población siguió siendo románica y se caracterizó por su adecuación a las escasas necesidades de esas sociedades y por su filiación con el arte popular.

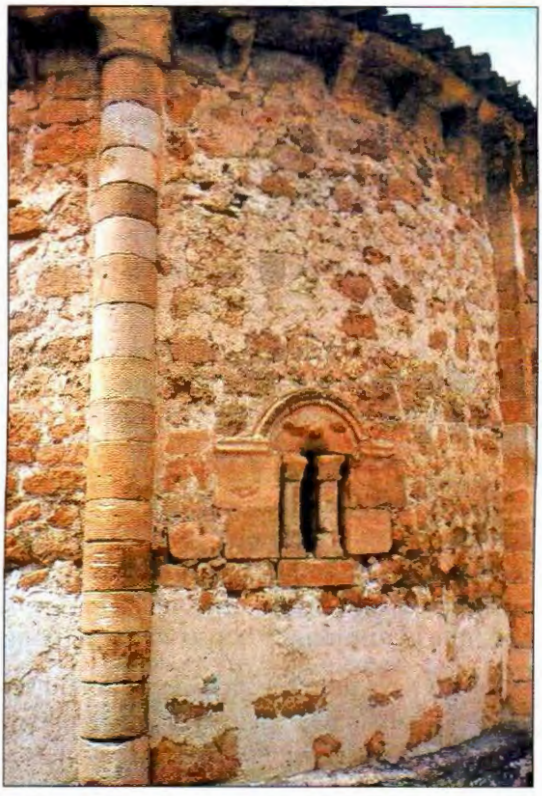

Figura 73. *Ábside de la iglesia de Cereceda* (Guadalajara).

Figura 74. *Ermita de Villar del Gato* (Guadalajara).

Bibliografía

Colección: *La España Románica*. 10 Vol. Ediciones Encuentro. Madrid. Magnífica serie que recoge, por regiones, las manifestaciones más importantes de arte románico.

DURLIAT, Marcel: *España románica*. Ediciones Encuentro. Madrid, 1993. Visión de síntesis, realizada con rigor y ampliamente documentada.

NIETO TABERNÉ, Tomás; ALEGRE CARVAJAL, Esther: *El Románico en Guadalajara*. Estudio Museo. Madrid, 1991.

— *El Románico en Cuenca*. Estudio Museo. Cuenca, 1994. Suponen el análisis teórico del último románico europeo, y de cómo este estilo artístico adopta una clara expresión popular en estos últimos ejemplos. Excelente documentación gráfica.

OURSEL, Raymond: *Caminantes y caminos. Las rutas hacia Santiago de Compostela*. Ediciones Encuentro. Madrid, 1984. Interesante interpretación y análisis del estilo.

PÉREZ GONZÁLEZ, José María y GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (dirs.): *Enciclopedia del Románico*. Fundación Santa Mª la Real, Aguilar de Campoo, 2002-2004. Obra que recoge en formato enciclopédico el arte románico español.

PIJOAN, José: *Arte Románico, siglos XI y XII*. T. IX. De la Enciclopedia *SUMMA ARTIS*. Espasa-Calpe. Madrid, 1995. Es un trabajo clásico en el que se aborda por primera vez un análisis sistemático sobre el arte románico.

YARZA LUACES, Joaquín: *Arte y arquitectura en España 500/1250*. Ediciones Cátedra, 6ª ed. Madrid, 1990. Estudio clásico sobre el arte de la Alta Edad Media, aporta un análisis riguroso y exhaustivo. Supone una aportación básica para el conocimiento del arte.

Tema 12

LA ESCULTURA Y LA PINTURA ROMÁNICA: EL LENGUAJE DE LAS IMÁGENES

Inés Monteira Arias

Esquema de contenidos

1. Introducción.
2. El lenguaje simbólico: principales temas iconográficos del arte románico.
3. La escultura románica en Francia: principales ejemplos.
4. La escultura románica en España: principales ejemplos.
5. La escultura románica en Italia: principales ejemplos.
6. Las artes del color en el románico: pintura, mosaico y miniatura.
   6.1. El color en la iglesia: pintura mural, pintura sobre tabla y mosaicos.
   6.2. La ilustración de manuscritos.

1. Introducción

La imagen adquiere un enorme protagonismo en el arte románico debido a que el espacio religioso empieza a llenarse de relieves y pinturas murales. Estas representaciones sirvieron para instruir a los fieles en los principios fundamentales de la religión y en los valores eclesiásticos, al tiempo que embellecían la iglesia. Los relieves y las pinturas fueron portadores de un lenguaje accesible a toda la comunidad de fieles, cuyo analfabetismo no les impidió "leer" historias sacras y lecciones morales en estas formas que complementaban al sermón. El poder del clero y la nobleza se basó precisamente en la transmisión eficaz de una ideología católica que legitimaba el sistema feudal y el orden social, fijando, además, unas pautas de conducta. Desde la perspectiva actual resulta difícil comprender el enorme poder alcanzado por la imagen románica, su impacto psicológico en una cultura de transmisión oral, rica en leyendas y supersticiones, donde los pocos estímulos visuales estaban en el

templo, y daban forma a la santidad o al pecado con sus respectivas consecuencias escatológicas.

La policromía que recubría los capiteles, los tímpanos y canecillos ha desaparecido con el tiempo, pero podemos imaginarla contemplando los vivos colores de los frescos y las miniaturas. Además, son muchas las imágenes románicas conservadas que han permitido descifrar el sentido de este renacimiento de la escultura. Como hemos visto en el tema 9, la existencia de los mismos temas iconográficos (sagrados y "profanos") en las iglesias románicas de toda Europa responde a un proyecto de instrucción cristiana a gran escala, el de la Reforma Gregoriana, que puso las formas al servicio de los mensajes que transmitían. Además de los cuantiosos restos de escultura, conservamos pinturas (murales y sobre tabla), mosaicos, tejidos bordados, piezas de bronce, de marfil, de madera y esmalte. Pero la escultura es la manifestación más importante en cuanto a su número y repercusión, razón por la que este tema se centra prioritariamente en el estudio de los relieves. La profusión figurativa del arte románico pone de manifiesto que la imagen cristiana alcanza un impacto social desconocido hasta la fecha en Occidente, creando un repertorio de formas simbólicas que podemos clasificar en distintos temas iconográficos.

2. El lenguaje simbólico: principales temas iconográficos del arte románico

Teniendo en cuenta el gran número de restos escultóricos y pictóricos románicos son muchos los temas iconográficos que encontramos y muy variadas las fórmulas representativas bajo las que aparecen. Los distintos maestros y talleres dejaron testimonios dispares en estilo y calidad, pero los mensajes de las mismas resultan generalmente comunes.

Con frecuencia el simbolismo románico se orienta hacia un discurso maniqueo basado en la oposición de contrarios, donde las figuras se identifican con el bien y el mal, con los santos y los pecadores. Por otro lado, la distinción entre temas sacros y profanos en el arte románico resulta equívoca, pues la mentalidad de la época interpretaba la realidad entera en clave espiritual y todas las representaciones del templo tuvieron una función moralizante.

El **Pantocrátor** o **Maiestas Domini** es uno de los temas más característicos del momento (figura 75) y ocupa lugares preferentes como lo tímpanos y los ábsides de las iglesias (figuras 4, 15, 31, 42, 43, 80). Se trata de la representación de Dios entronizado, en majestad, que regresa al Final de los Tiempos para juzgar a la humanidad. Su imagen barbada se remonta al arte bizantino, donde aparece como dueño del mundo y bendice con dos dedos, mientras en el arte occidental lo hace generalmente con tres. El Pantocrátor románico se relaciona con el *Apocalipsis* y el *Juicio Final*, por lo que representa al Dios

hijo, es decir, Jesucristo, como juez y redentor supremo. Mientras bendice con la derecha, suele portar el Libro de los Siete Sellos en la izquierda, cuya apertura simboliza el inicio del Juicio y el destino final de las almas en el infierno o el paraíso. La expresión de su rostro es solemne, hierática e impasible, pues se quiere evocar su divinidad y no su faceta humana. El aspecto mayestático otorgado por las ricas vestiduras y el trono revela la intención de simbolizar la soberanía celestial con los elementos distintivos del poder terrenal. El Pantocrátor se rodea, por lo general, de una *mandorla* que lo aísla y separa del entorno, así como de estrellas y símbolos celestiales que recalcan su carácter extramundano (figura 15).

Figura 75. *Pantocrátor con tetramorfos en una bóveda del Panteón de San Isidoro de León*, primera mitad del siglo XII.

El Pantocrátor se rodea generalmente del **Tetramorfos**, los "cuatro vivientes" (figuras 14, 75, 80, 102 y 106), imagen que se remonta al primer arte cristiano y a los escritos de San Ireneo (siglo II), donde las cuatro criaturas mencionadas en la visión del profeta Ezequiel en el Antiguo Testamento (Ez. 1: 20) son puestas en relación con los cuatro ángeles zoomorfos del Apocalipsis

(Ap. 4:1). Ese teólogo interpretó que los seres bíblicos simbolizaban a los cuatro evangelistas, que dan gloria "al que está sentado en el trono". Ireneo indicaba que las criaturas son "cuatro" como los Evangelios, como cuatro son los vientos y las direcciones del mundo en las que predicar el mensaje cristiano. Por ello identificó a cada uno de los cuatro vivientes con un evangelista. El único con forma humana, el *ángel*, representa a Mateo, por empezar su evangelio hablando de la genealogía de Jesús como hombre. El *león* se identifica con Marcos porque narra la Resurrección; el león se consideraba símbolo del regreso a la vida, basándose en la leyenda que decía que este animal dormía con los ojos abiertos. El *toro* se identifica con Lucas, pues su evangelio comienza narrando un sacrificio, siendo el toro el animal de sacrificio por excelencia. Por último, el *águila* representa a Juan, pues el más joven de los evangelistas era considerado también el de miras más altas debido a la transcendencia de su revelación apocalíptica, ya que se creía que el águila era el ave capaz de volar más alto y de contemplar más de cerca la luz del sol.

En algunas iglesias de advocación mariana se sustituye la representación del Pantocrátor por la *Maiestas Mariae*, la Virgen en majestad que ejerce de trono del Niño e intercesora entre Dios y los hombres.

Existen **otras representaciones de Jesucristo** relacionadas con la imagen del Pantocrátor y el Tetramorfos, que se analizarán en ejemplos concretos a lo largo de este tema. Es el caso del *Juicio Final* y el *Apocalipsis* (representados en las portadas de *Conques*, *Moissac* y *Santiago de Compostela*, figuras 14, 15 y 95), así como de la imagen del *Cordero místico (Agnus Dei)*, que resulta muy diferente en su forma pero contiene el mismo mensaje escatológico sobre el Juicio, la condena y la salvación (*San Isidoro de León*, figura 92). Además de como víctima (cordero), Jesús puede aparecer también triunfante sobre el mal en la figura de un *león* (tímpano de la *catedral de Jaca*, figura 87).

La **vida de Jesús**, empezando por el *Nacimiento*, la *Adoración*, la *Matanza de los Inocentes* y hasta la *Entrada en Jerusalén*, es la temática predilecta para los capiteles de las portadas y para los claustros (como en *Santo Domingo de Silos* o *San Juan de la Peña*). Destacan también los pasajes donde se pone de manifiesto la divinidad de Cristo, como la *Resurrección* (machón de *Santo Domingo de Silos*, figura 90), la *Ascensión* (*San Saturnino de Toulouse* y *San Isidoro de León*, figuras 82 y 91) y la *Pentecostés* (Santa María Magdalena de Vézelay, figura 86). Con frecuencia, las representaciones de Jesús se acompañan de los doce apóstoles.

Entre los pasajes del **Antiguo Testamento** más representados destaca el ciclo del *Génesis*, especialmente el *Pecado Original*, la *expulsión del paraíso* y el *asesinato de Abel a manos de Caín* (portada de la *catedral de Módena*, figura 97). Encontramos también a los *tres patriarcas* Abraham, Jacob e Isaac (portada *de San Pedro de Moissac*) y, con mucha frecuencia, el *sacrificio de Isaac* como prefiguración de Cristo (*tímpano del cordero* de *San Isidoro* de León, figura 92).

Además de las escenas bíblicas, en el románico encontramos muchas otras imágenes que representan **actividades de la época en clave moral** y dogmática, ubicadas preferentemente en los capiteles y canecillos del exterior de la iglesia. Los *calendarios agrícolas* muestran las faenas del campo y otras labores estacionales como la guerra, que eran impuestas al pueblo por las autoridades civiles y religiosas como obligaciones marcadas por Dios, cuya elusión implicaba la condena eterna. Los meses del año se representan en doce escenas que señalan la actividad a realizar en cada periodo (*panteón de San Isidoro* de León, figura 104) y se confunden a veces con los signos del zodiaco.

Son muy abundantes las representaciones de **vicios y pecados** encarnados en figuras grotescas y gesticulantes, destacando especialmente las representaciones de la *avaricia* y la *lujuria*. Ambas pueden aparecer representadas mediante el castigo eterno que les es asignado en el infierno: la lujuriosa mordida en sus senos y sexo por serpientes y el avaro estrangulado por el peso de su bolsa de monedas, atada al cuello (figuras 76, 77 y 83). Otras veces la decadencia moral se manifiesta en la propia gesticulación o la bestialidad de la figura.

La *lujuria* se representa en personajes de gestos obscenos y con cierta deformidad (figura 11), tanto femeninos como masculinos. Su propio aspecto grotesco y los inmensos órganos sexuales permitían expresar su exclusión

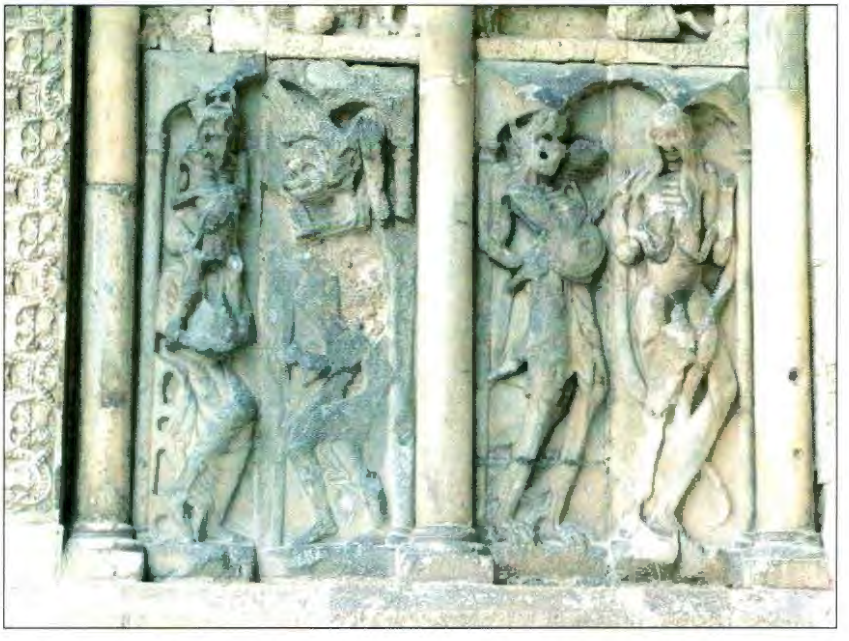

Figura 76. *Representación de la avaricia y la lujuria, relieve del lateral izquierdo del pórtico de San Pedro de Moissac*, h. 1130, antiguo Languedoc, Francia.

social en términos gráficos. Otros pecadores aparecen encarnados en las figuras de monstruos y animales como metáforas del mal, generalmente en los **canecillos**. Estas partes del templo fueron especialmente propicias para representar personajes negativos pues, al situarse en el exterior del edificio religioso sosteniendo el peso del alero del tejado, parecen aplastadas por la iglesia, de acuerdo con los principios de verticalidad y de jerarquización espacial explicados en el tema 9. Los canecillos, antaño policromados, estaban a la vista de todos de manera permanente y no fueron espacios para la libertad de los artistas como algunas veces se ha querido sostener. La difusión de los mismos temas en los canecillos de las iglesias de toda Europa demuestra que formaron parte del proyecto común de instrucción cristiana en Occidente, y sabemos por los escritos monásticos del celo con el que se velaba porque la imagen artística se mantuviera como un instrumento al servicio exclusivo de la fe. Por ello, las teorías que interpretan estas representaciones como burlescas o caprichosas, llegando incluso a relacionar los canecillos con ciertas corrientes heréticas, carecen de fundamento histórico.

La deformidad y la gestualidad intensa de algunas figuras expresa en términos figurativos su degradación moral, delatando un efecto amonestador sobre los fieles de la época. No sólo las representaciones obscenas tuvieron estos rasgos, pues son los propios del demonio y de los condenados al infier-

Figura 77. *Judas se ahorca asistido por demonios gesticulantes*, Gislebertus, h. 1130. *Capitel de la catedral de San Lázaro de Autun*, Borgoña, Francia.

no (figura 77). También los *músicos, los juglares y las bailarinas* presentan unos rasgos similares porque tuvieron el mismo sentido negativo. La vida itinerante que les hacía libres de los poderes locales y el carácter lúdico de su actividad provocó que no fueran bien vistos por la Iglesia, que los consideraba gente "sin honra". Los juglares, bailarinas y músicos son, así, por lo general, representaciones de pecadores y hasta de "infieles", pues algunos llevan el atuendo típico de los musulmanes de la época.

Otras representaciones relacionadas con las actividades del momento son las **escenas guerreras**, el *combate entre caballeros, peones* y los *santos caballeros*. Aunque existieron continuas luchas territoriales entre los poderes laicos, la presencia de estas figuras en el templo las vincula directamente con la guerra religiosa frente al Islam, que era la única lucha legítima y conveniente a ojos de la Iglesia. Con frecuencia los caballeros representados son héroes modélicos de la cruzada, como Roldán en un capitel del *palacio de los reyes de Navarra* en Estella (figura 78). Aparecen también santos como Santiago portando el atuendo bélico plenomedieval, representando los valores de la guerra sacralizada y equiparándose con los combatientes de la época. Estos últimos también forman parte de la decoración del templo, poniendo de manifiesto que sus actos en "defensa de Jesús" eran dignos de representarse en la casa de Dios.

Por último, hay que destacar las **imágenes bestiales y monstruosas** que son extraordinariamente abundantes. También estas tuvieron un marcado carácter

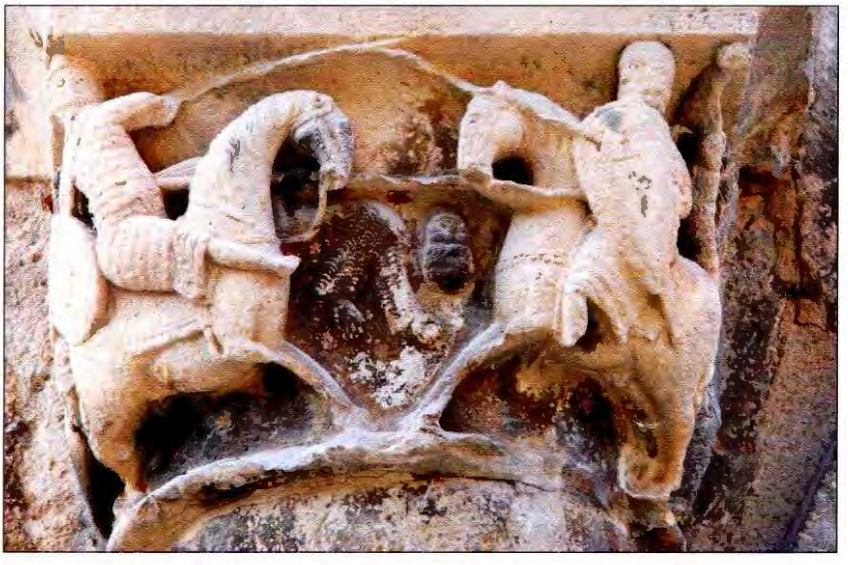

Figura 78. *Capitel con la lucha de Roldán contra Ferregut, exterior del palacio de los reyes de Navarra* (último tercio del siglo XII), Estella, Navarra.

simbólico, pues no pretendieron retratar el universo animal sino evocar valores morales y comportamientos humanos. De hecho, los animales más representados, como los leones o algunos monstruos híbridos (grifos, sirenas, harpías...), no pertenecen a la fauna europea ni responden a la observación del entorno.

La representación animal permitió plasmar la dicotomía entre el bien y el mal característica del simbolismo románico, siendo habitualmente fieras de cierto potencial destructivo las representadas (leones y monstruos de dientes afilados o garras prominentes). Con frecuencia estas fieras representan el vicio, los pecadores y al demonio, pues el Maligno es descrito con aspecto bestial en el Apocalipsis y en los escritos monásticos plenomedievales. En ocasiones encontramos animales atrapados por tallos vegetales o entrelazados entre sí, e incluso figuras humanas atacadas por bestias, simbolizando la perdición del pecado y el tormento que acarrea (figuras 79 y 89). Pero la amplitud y variedad del repertorio animal responde a una gran complejidad simbólica y a su heterogeneidad, existiendo también algunas representaciones bestiales con

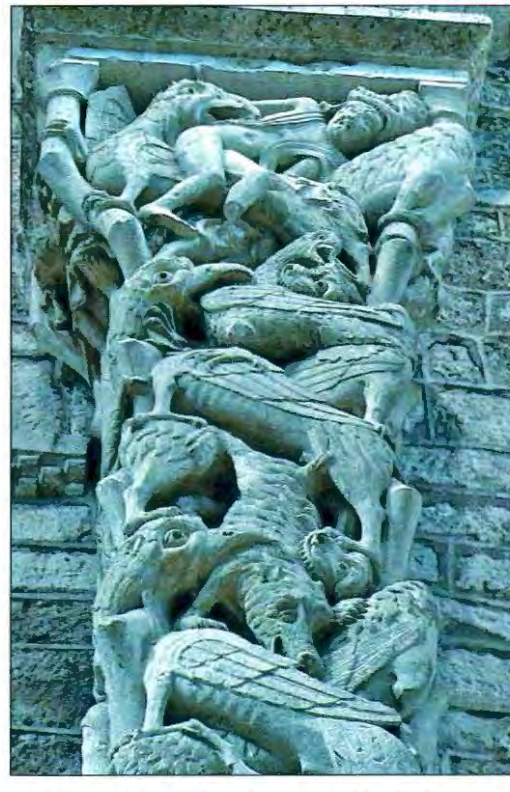

Figura 79. *Pilar de la abadía de Santa María de Souillac*, h. 1120, portada interior, antiguo Languedoc, Francia.

connotaciones positivas (como ciertas aves que simbolizan las almas y el propio león, que recibe otras veces un simbolismo positivo).

Por otro lado, conviene distinguir los animales que encontramos en la escultura románica del *bestiario*, siendo este último un antiguo texto (el *Physiologus* del siglo II d.C.) que empezó a ilustrarse en el norte de Europa en el siglo XII, ofreciendo una historia legendaria para cada criatura y su clasificación moral (figura 110). Estos códices fueron obras cultas destinadas al uso privado de un público erudito y su función tiene poco que ver con la de los monstruos que abarrotan la escultura. En cuanto a las antiguas *figuras mitológicas* como las sirenas y los centauros, que abundan en el románico, perdieron parte de su significado grecorromano para transformarse en encarnaciones maléficas, pues la perspectiva cristiana medieval convirtió toda forma pagana en exponente de herejía y politeísmo.

Los infiernos románicos están llenos de demonios y condenados con rasgos animalizados. También los canecillos muestran figuras que se sitúan entre lo humano y lo bestial. La animalidad y la monstruosidad de las figuras era un síntoma figurativo que revelaba su carácter maléfico, mientras el equilibrio y la contención expresiva eran característicos de los santos.

Las fuentes de este repertorio fantástico y monstruoso se sitúan principalmente en el arte de los beatos y en los marfiles musulmanes, así como en las sedas y objetos de procedencia oriental (islámicos y bizantinos), cuya ascendencia persa y mesopotámica lleva a su disposición simétrica y a la presencia de elementos vegetales y geométricos. Las representaciones sagradas románicas, por su parte, encuentran sus raíces en el arte bizantino y en la tradición iconográfica prerrománica (especialmente la carolingia), aunque el románico fue capaz de crear un amplio repertorio original de nuevas formas.

3. La escultura románica en Francia: principales ejemplos

A pesar de que los primeros ejemplos de escultura románica francesa que conservamos enlazan con el arte prerrománico, como el dintel de *Saint-Genis-des-Fotaines* (h. 1020), pronto la escultura románica va adquiriendo un desarrollo nuevo que rompe con la etapa anterior, apareciendo primero capiteles con decoración vegetal y después, a partir de 1080, los grandes programas historiados, es decir, narrativos, generalmente basados en pasajes bíblicos. La escultura románica surge en el sur de Francia, en áreas estrechamente relacionadas con los caminos que llevan a Santiago de Compostela, especialmente en el ***Languedoc***. Es hacia finales del siglo XI cuando la escultura adquiere todo su esplendor gracias al desarrollo plástico e iconográfico que alcanza.

La portada de **San Pedro de Moissac** (Languedoc) fue realizada hacia 1110 y constituye un valioso ejemplo de escultura románica debido a su tem-

prana fecha, a su calidad estilística y a su complejidad iconológica (figura 14), complementándose con el claustro de esta iglesia abacial, el más antiguo de Francia con escultura. La portada fue realizada en dos momentos diferentes. La parte más antigua se fecha en 1110, tras la realización del claustro, y se corresponde con el tímpano, el dintel y el parteluz, donde el estilo parece influido por el arte del marfil. Hacia 1130 otro taller esculpe los dos grandes paneles laterales que flanquean el tímpano con relieves de temática bíblica y representaciones de los vicios.

En el *tímpano* encontramos una magnífica *visión del Apocalipsis de San Juan*, la venida de Cristo a la tierra para juzgar a los vivos y los muertos. Está presidida por la figura de Cristo en majestad entre los símbolos de los evangelistas, el Tetramorfos (figura 80). El Cristo Juez aparece rodeado por los 24 ancianos descritos en el Apocalipsis y lleva el nimbo crucífero y una corona que recuerda su condición de rey universal. Dos ángeles separan al Pantocrátor y Tetramorfos de los 24 ancianos, lo cuales sostienen instrumentos musicales y copas llenas de perfume simbolizando las oraciones de los santos, conforme al pasaje apocalíptico. La perspectiva jerárquica lleva a reducir el tamaño de estos ancianos, que se distribuyen en tres registros y giran su rostro hacia el Salvador. Mientras Cristo se muestra hierático, los ancianos son figuras dinámicas y estilizadas cuyas miradas convergentes en el centro ofrecen unidad

Figura 80. *Detalle del tímpano de San Pedro de Moissac*, 1100-1110, antiguo Languedoc, Francia.

compositiva al tímpano. Éste se asienta sobre un dintel decorado con grandes florones que simbolizan las ruedas de fuego que acechan a los condenados (figura 14), mientras el Todopoderoso queda separado por unas olas que demarcan el ámbito celestial.

La representación románica del Apocalipsis se basó en los beatos mozárabes y este bellísimo ejemplo de Moissac parece inspirarse en el *Beato de Saint Sever* (Biblioteca Nacional de París, h. 1050) o en otro beato similar hoy perdido.

El *tímpano* se apoya sobre un *parteluz* decorado en su frente por seis leonas de cuerpos entrecruzados, cuya fisonomía y simetría delatan la influencia del arte islámico y oriental. Estas fieras representan los poderes demoníacos sobre los que triunfa Cristo con su Juicio. Los dos costados de este parteluz presentan sendas figuras alargadas, la de San Pablo a la izquierda y la de Jeremías a la derecha, que se adaptan al marco arquitectónico con un marcado convencionalismo de formas, evidente en el elegante cruce de piernas (figura 12). En las jambas vemos a ambos lados sendas figuras que hacen pareja con las anteriores: San Pedro apóstol a la izquierda y el profeta Isaías a la derecha.

El *pórtico de Moissac* tiene dos *paneles esculpidos* a los lados del tímpano. El más destacado es el de la izquierda, donde se narra la *parábola del pobre Lázaro y el rico Epulón* (tema muy frecuente en el románico), que alude a la avaricia. Bajo la misma encontramos el conocido *panel de la avaricia y la lujuria*, representadas por medio del castigo asignado a cada pecado en la otra vida (figura 76). El avaro aparece a la izquierda estrangulado por su pesada bolsa de riquezas. Sobre sus hombros se encarama un demonio gesticulante que saca la lengua mientras otro llega a apoderarse de su alma. A la derecha, la personificación femenina de la lujuria es visitada por un demonio barrigudo. La sensualidad carnal se expresa en términos morales por medio de una deformidad decadente que permite transmitir la idea del pecado, haciendo hincapié en el doloroso castigo de las serpientes y los sapos mordiendo los órganos con los que se pecó.

La *abadía de Moissac* es conocida también por su magnífico *claustro*, el primero de Francia que incorpora capiteles historiados (figura 81). Datado en el año 1100 gracias a una inscripción, consta de 76 capiteles en forma de pirámide invertida que se distribuyen por las cuatro galerías del claustro cuadrado. Estos presentan todas sus caras esculpidas con temas del *Génesis*, la *Infancia de Cristo* y otras escenas bíblicas, además de motivos vegetales, animales y distintos personajes. La peculiaridad de este claustro estriba en que los pilares de los ángulos y las arcadas están construidas en ladrillo, realizándose en mármol los capiteles, las columnas y unas placas decoradas con las figuras de los apóstoles, que recubren los grandes pilares (situados en los ángulos y en medio de las galerías).

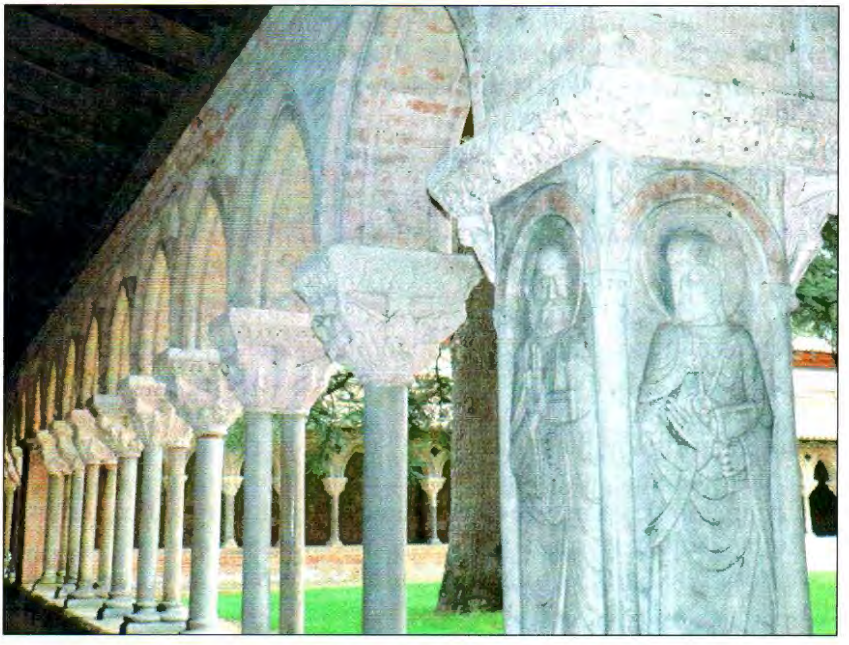

Figura 81. *Galería del claustro de Moissac*, 1100, antiguo Languedoc, Francia.

San Saturnino de Toulouse es otro importante ejemplo de escultura románica francesa en el Languedoc. Los relieves más antiguos se ubican en la parte del deambulatorio, donde el maestro Bernado Gilduinus realizó un altar de mármol en 1096 cubierto por relieves que representan a Cristo, la Virgen y los apóstoles. También son suyas las placas de mármol en bajorrelieve situadas en el deambulatorio, entre las que destaca el Cristo en majestad rodeado de cuatro ángeles.

La llamada *Puerta de Mièjeville* (figura 82), realizada hacia 1115, muestra ya una especial preocupación por el volumen de las figuras y por enfatizar la acción representada a través de los gestos y actitudes. El tímpano representa la *Ascensión*, el ascenso de Cristo resucitado a los cielos. La fórmula de representación elegida no es común en el románico pues Jesús no se inscribe dentro de una mandorla ni aparece de manera frontal. Su figura está girada hacia la izquierda para ofrecer un aspecto dinámico que sugiere el movimiento ascensional. El episodio pone de manifiesto su victoria sobre la muerte y el pecado, y de ahí que aparezca triunfante, aclamado por los ángeles que portan su cruz y lo acompañan hacia el cielo. El pequeño montículo bajo sus pies hace referencia al monte de los Olivos, donde transcurre el pasaje. Bajo el tímpano se sitúa el dintel donde los apóstoles, girados hacia arriba, presencian el acontecimiento. Una línea de imposta decorada con uvas y pámpanos separa

la escena celestial de la terrenal, el tímpano del dintel. Estos motivos de vid representan "las viñas del Señor" que los apóstoles deben hacer fructificar sobre la tierra. Sólo San Pedro con sus llaves y San Pablo con su calvicie pueden identificarse por sus atributos, situados en el centro, aunque el único apóstol que rehúye mirar a la escena principal en el extremo derecho podría identificarse con Judas Iscariote. Llama la atención la ausencia de la Virgen en esta escena, ya que el colegio apostólico se acompaña únicamente de dos ángeles en los extremos.

Figura 82. *Puerta de Miègeville, crucero sur de San Saturnino de Toulouse* (h. 115), antiguo Languedoc, Francia.

La *puerta de Miègeville* está flanqueada por las figuras de Santiago el Mayor, a la izquierda, y San Pedro a la derecha. La *puerta de los Condes*, situada en el crucero norte, fue destruida durante la Revolución Francesa. En cuanto a la puerta oeste de los pies, carece de tímpanos y tiene únicamente capiteles y canecillos esculpidos.

La región del Languedoc cuenta con otros ejemplos importantes de escultura. El *pilar* conservado en el interior de *Santa María de Souillac*, realizado por la misma época, ofrece un magnífico ejemplo de figuración bestial, donde unos leones combaten con otras fieras simbolizando el efecto del pecado, del que es presa un condenado (figura 79). Esta iglesia conserva también un relie-

ve donde el santo penitente Teófilo es tentado por un demonio monstruoso, bajo el que se sitúan unos profetas alargados que están estrechamente vinculados con el parteluz de Moissac.

En la *Provenza* contamos con otros dos importantes conjuntos esculpidos. *San Trófimo de Arlés* presenta una magnífica portada presidida por un Pantocrátor rodeado del Tetramorfos y acompañada de innumerables representaciones bíblicas (figura 31). Esta iglesia cuenta con un claustro románico tardío lleno de capiteles esculpidos, aunque fue concluido en época gótica. *Saint-Gilles- du-Gard* constituye el otro gran conjunto escultórico de la región, donde sus tres tímpanos recogen escenas de la vida de Cristo (*Adoración de los Magos*, *Pantocrátor* y *Crucifixión*).

Aquitania alberga uno de los más destacados ejemplos de escultura románica. Se trata del tímpano de **Santa Fe de Conques**, sobresaliente por su virtuosismo técnico y por su riqueza compositiva e iconográfica. Realizado hacia 1120-1135 y situado en la puerta principal (oeste), este tímpano conserva parte de su policromía original gracias al pórtico que lo protege (figura 15). En menos de 7x4 metros se encierran un total de 124 personajes que escenifican el *Juicio Final*. Este pasaje se refiere, como el Apocalipsis, a la segunda venida de Cristo, pero se basa en la descripción del Evangelio de San Mateo, donde Jesús invita a los benditos situados a su derecha a venir hacia él y condena a los de su izquierda al fuego eterno (Mt. 25, 33-46). Las manos del Pantocrátor, hacia arriba la derecha y hacia abajo la izquierda, representan ese momento preciso de dictar sentencia y lo revisten de cierta teatralidad, donde un Dios impasible parece orquestar el terrible espectáculo del Fin de los Tiempos. El tímpano se estructura en tres niveles separados por inscripciones explicativas y se divide, a su vez, en dos partes principales: el paraíso a la izquierda (derecha del Pantocrátor) y el infierno, a la derecha. El Cristo Juez aparece inscrito en una mandorla estrellada y se rodea de ángeles que portan los instrumentos de la Pasión, recordando que su sacrificio le confirió la potestad de juzgar y salvar a la humanidad. Arriba, dos ángeles trompeteros anuncian el Juicio y otros tantos sostienen la cruz.

A la derecha de Cristo encontramos la corte celestial compuesta por la Virgen, San Pedro y diversos obispos y santos. El orden que impera en esta parte del tímpano contrasta con el desequilibrio y el caos que reina en el lado derecho, donde asistimos a las torturas más horrendas del infierno. A los pies del Juez encontramos al arcángel San Miguel que, con su balanza, pesa las acciones del alma y se encara a un demonio desafiante que pretende hacer trampas. Debajo suyo encontramos las puertas del cielo y el infierno, la primera custodiada por el arcángel, la segunda representada por las fauces de Leviatán que fagocitan a los condenados, empujados a su interior por un guardián demoníaco. Una vez dentro, el infierno está presidido por su soberano Satán, que aplasta con sus pies al perezoso y se rodea de demonios multiformes que se complacen en infringir los más variados suplicios. El soberbio es desmontado de su

caballo, la impúdica aparece atada a su amante semidesnuda y el avaro se ahorca con su bolsa de monedas (figura 83). Justo encima unos demonios arrancan la lengua de un trovador tras arrebatarle su arpa. El detalle con el que se describen los distintos castigos permite suponer que el temor de los fieles fue un componente fundamental para lograr su obediencia, siendo la imagen el más eficaz instrumento de amonestación. Muy diferente resulta la parte inferior del paraíso encabezada por el *Seno de Abraham*, donde el patriarca acoge las almas de los justos. Este tímpano constituye una joya única de la escultura románica universal y ofrece claves para la interpretación de la imagen románica.

Figura 83. *Detalle del infierno del tímpano de la iglesia de Santa Fe de Conques*, Auvernia (Aquitania), h- 1120-1135, Francia.

Existen otros conjuntos escultóricos de importancia en la amplia región de *Aquitania* como los capiteles de *Saint-Benoît- sûr-Loire* y las fachadas de *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers* y *San Pedro de Angulema*, aunque han sufrido alteraciones derivadas de las restauraciones decimonónicas.

Borgoña es el otro área principal de desarrollo de la escultura románica francesa, destacando tres grandes conjuntos: los *capiteles* de la *abadía de Cluny III*, la *portada central de Vézelay* y la *catedral de San Lázaro de Autun*.

Los escasos capiteles conservados de la gran abadía cluniacense están datados antes de 1095 y representan figuras alegóricas y virtudes. Se conservan

hoy en el Museo de Cluny de París (o Musée National du Moyen Âge) y constituyen una pequeña muestra de la decoración que un día recubrió la casa madre benedictina.

La **catedral de San Lázaro de Autun** cuenta con una importante fachada esculpida así como con diversos capiteles y relieves. El maestro que dirigió el taller escultórico encargado de este conjunto dejó su nombre grabado en la piedra: Gislebertus. Su estilo se caracteriza por unas peculiares figuras alargadas que pueblan tanto el *Juicio Final* del tímpano (h. 1130) como los diversos capiteles expuestos hoy en la sala capitular. Gislebertus trabajó probablemente para el taller de Cluny III y ha pasado a la historia como uno de los más destacados escultores románicos. Sabemos que cinceló también la portada septentrional de la que hoy sólo quedan algunos vestigios como el dintel con el *relieve de Eva*, famoso por la expresividad de su cuerpo sinuoso.

El *tímpano* (figura 84) se sitúa en el lado oeste y se apoya sobre un parteluz debido a sus grandes dimensiones. Asistimos aquí al *Juicio Final* siguiendo tanto el relato de San Mateo como el Apocalipsis de San Juan, donde la perspectiva jerárquica y el alargamiento de las figuras delatan la voluntad de transmitir el mensaje por encima de la verosimilitud de las formas. El Cristo Juez inscrito en su mandorla y sostenido en el aire por ángeles aparece como una figura abstracta e impenetrable, más próxima al símbolo que a la materia tridimensional. Debajo, los cuerpos salen de las tumbas para acudir al enjuiciamiento de sus almas, que son pesadas en la balanza de San Miguel, situado a la derecha del Todopoderoso. Allí encontramos diablos gesticulantes que se apoderan de los condena-

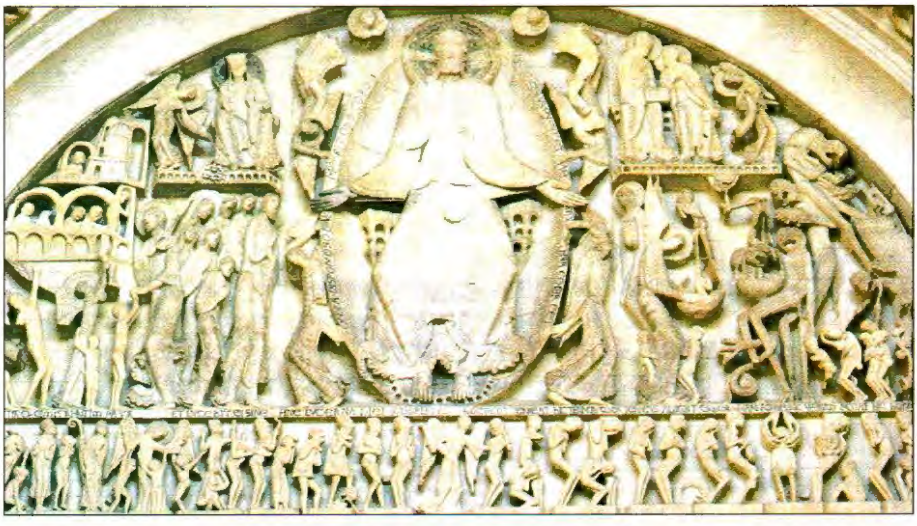

Figura 84. *Tímpano del Juicio Final, catedral de San Lázaro de Autun*, Gislebertus, h. 1130. Borgoña, Francia.

dos, aunque con un aspecto más esquemático que en Conques. De nuevo la calma y el orden reinan en el lado izquierdo de los bienaventurados. A los pies de Cristo encontramos la firma del maestro escultor GISLEBERTUS HOC FECIT. El dintel acoge el cortejo de los resucitados, separados en el centro por un ángel armado con espada, que evita el paso de impíos al paraíso. Las inscripciones advierten del espantoso terror que espera a los pecadores (representados desnudos) y de la luz eterna que aguarda a los justos (que aparecen vestidos).

Se conservan también diversos capiteles atribuidos a Gislebertus, destacando los de *Judas ahorcado asistido por demonios* (figura 77), la *Huida a Egipto*, el *Sueño de los reyes magos* y la *Adoración de los magos* (figura 85), donde encontramos más detalles que en la portada y prima la expresividad de las formas.

Figura 85. *Capitel de la adoración de los Reyes Magos*, Gislebertus, h. 1130, catedral de San Lázaro de Autun, Borgoña, Francia.

La iglesia de **Santa María Magdalena de Vézelay** conserva tres tímpanos acogidos por un pórtico cerrado a modo de nártex. El de la izquierda encierra escenas relacionadas con la *Resurrección* mientras el de la derecha se consagra a la *Infancia de Cristo*. Pero sin duda el más destacado es el central, donde encontramos representada la *Ascensión* y la *Pentecostés* en clave actualizada. Escul-

pido entre 1120 y 1140, este tímpano central tiene un Pantocrátor similar al de Autun, que parece acoger a los fieles con los brazos abiertos (figura 86). Sin embargo, el tema representado resulta bien distinto, pues Cristo aparece aquí ascendiendo a los cielos al tiempo que envía a los apóstoles a predicar su mensaje por todo el mundo, en la conocida como *Pentecostés* (venida del Espíritu Santo). La rigidez y solemnidad del Cristo central contrasta con el dinamismo y la agitación de los apóstoles que lo acompañan. Tanto el dintel como los ocho compartimentos curvos que rodean la escena central representan a las distintas naciones y razas monstruosas que, se creía, habitaban en los límites de la tierra, a las que había que trasladar el mensaje de Cristo, encontrándose seres fantásticos presentes en la literatura de viajes de la época. Este tímpano reviste un enorme interés ya que con él se hacía referencia al contexto de la época y a la misión de los cruzados que se encaminaban a Tierra Santa para combatir al Islam. Distintos detalles de la escultura revelan una referencia directa a los "sarracenos", descritos como monstruos en los cantares de gesta. Esta iglesia fue un centro principal de predicación de la cruzada ya que era un lugar de paso para los peregrinos y soldados que se encaminaban hacia Oriente. Con esta representación se pretendía justificar la iniciativa política de tomar Tierra Santa con el mensaje bíblico, como si se tratara de una misión encargada directamente por Jesús.

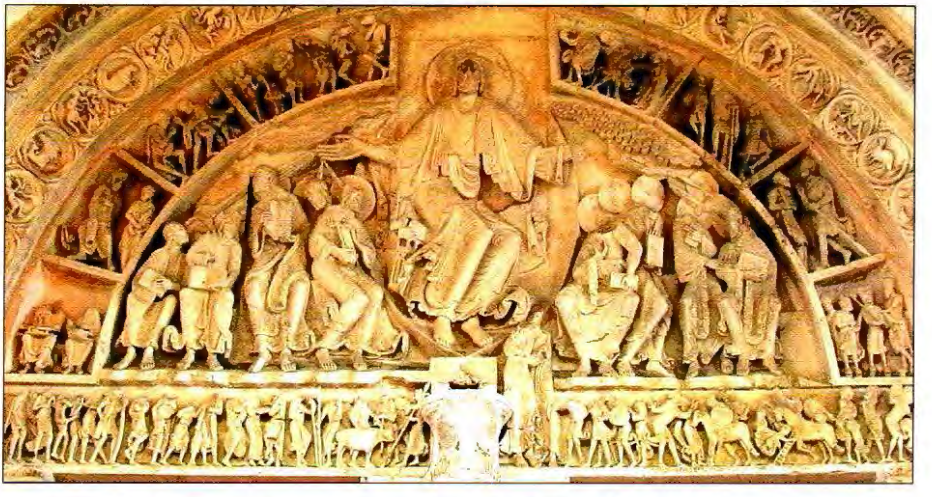

Figura 86. *Tímpano central de la iglesia de Santa Mª Magdalena de Vézelay*, h. 1120-1140, Borgoña, Francia.

4. La escultura románica en España: principales ejemplos

La escultura románica en España tiene una relevancia crucial tanto por el número de relieves conservados, el mayor de Europa, como por su temprana

fecha, compitiendo en antigüedad con la escultura francesa. Es en territorio hispano donde encontramos el primer tímpano esculpido y, a pesar del estado decadente de algunos relieves, estos han sido menos alterados por la restauración que en el caso francés. En contrapartida, las iglesias peninsulares son habitualmente menos monumentales, lo mismo que las portadas, las cuales carecen generalmente de parteluz, si bien encontramos más claustros esculpidos.

Todo el norte peninsular asiste a un gran desarrollo de la escultura románica, que decrece conforme bajamos hacia el sur debido a la línea de frontera y la ocupación andalusí (figura 2). Los distintos reinos peninsulares, unidos o separados según el momento (León, Castilla, Navarra, Aragón y los condados catalanes) potenciaron, bajo el influyo de Cluny, la edificación de iglesias románicas con su decoración escultórica. Debido a la demarcación geográfica cambiante de los reinos, en este apartado reuniremos los ejemplos seleccionados por orden cronológico. La falta de espacio nos obliga a renunciar al análisis de un gran número de portadas, claustros y conjuntos escultóricos de gran importancia para centrarnos únicamente en los más significativos.

La **catedral de San Pedro de Jaca** (Huesca) tiene el tímpano esculpido románico más antiguo en su puerta meridional, realizado en torno a 1090. Se trata de la primera manifestación del románico pleno en España, donde encontramos un Crismón flanqueado por dos leones (figura 87). El Crismón es un anagrama formado por las dos principales letras de la palabra "Cristo" en griego, la Ki "χ" y la Rho "ρ", inscritas en un círculo. Este símbolo cristológico se remonta al primer arte cristiano, pero adquiere aquí un sentido diferente mediante la latinización de estas letras, que convierten la Rho en una "P" de *Pater* y la Ki en una "X", alusiva al Espíritu Santo. Así, los travesaños que dividen el Crismón de Jaca están formados por la "P" en la vertical y por la "X"

Figura 87. *Tímpano de la puerta sur de la catedral de San Pedro de Jaca*, h. 1090, Huesca.

atravesando axialmente la circunferencia. El escultor añade además un travesaño horizontal del que cuelgan las letras Alfa y Omega en referencia a Cristo como principio y fin de todas las cosas ("A" y "ω"), una evocación de su divinidad e infinitud que ya está implícita en la forma geométrica del círculo. La principal originalidad románica consiste en el añadido de una "S" en la parte inferior de la "P", que refuerza la alusión al *Sancti Spiritus* de la "X", tal y como explica la inscripción, donde se indica que el Alfa simboliza al Engendrado, es decir, a Jesús. De este modo, el Crismón se transforma aquí en un emblema trinitario. La cruz central que atraviesa el círculo simboliza la cruz donde Cristo muere por la humanidad, evocando la Redención traída por su sacrificio. Las ocho flores que decoran el Crismón (el 8 simboliza la resurrección) insisten en el mismo concepto de salvación. Este símbolo trinitario está flanqueado por dos leones. El de la izquierda aparece manso, pisando una serpiente y acogiendo a un hombre entre sus patas. El de la derecha muestra sus dientes y pisa a un oso y un basilisco. Las inscripciones del tímpano revelan la función docente del mismo y su significado: el león de la izquierda representa a Cristo protegiendo al fiel que se postra, mientras el de la derecha alude a la muerte eterna traída por el pecado (representado por el oso y el basilisco).

La *catedral de Jaca* destaca además por presentar el más antiguo *ajedrezado*, característico del románico español, en las líneas de imposta que recorren los muros exteriores de las iglesias, también denominado *taqueado jaqués*. El Crismón trinitario inaugurado por Jaca reaparece en distintas iglesias de su entorno como en *Santa María de Santa Cruz de la Serós*, en la *catedral de San Pedro el Viejo* en Huesca y en el famoso *Sarcófago de Doña Sancha*.

El **claustro de Santo Domingo de Silos** en Burgos es, sin duda, una de las grandes joyas del románico europeo, iniciado a finales del siglo XI y concluido ya en el XIII (figura 88). Además de la calidad de sus relieves, Silos representa probablemente el primer caso conocido de escultura monumental incorporada a un claustro, aunque no faltan los historiadores que retrasan su aparición al año 1100 para convertir a Moissac en copartícipe de este nacimiento del claustro historiado. La *iglesia abacial de Silos* ha perdido gran parte de su escultura original y los restos más destacados del complejo son los 64 capiteles del claustro bajo, los 8 relieves que decoran los enormes pilares (machones) de los ángulos, y los capiteles del claustro alto.

Este claustro tiene una forma de cuadrilátero irregular, con 16 arcos en los lados norte y sur, y 14 en los otros dos. Los *capiteles del claustro bajo* fueron realizados entre las dos últimas décadas del siglo XI e inicios del XII, y encontramos la huella de dos maestros diferentes. El *primer maestro* llevó a cabo la primera fase de ejecución en las pandas *norte* y *este*, a finales del siglo XI. Aunque la talla de este escultor es menos pronunciada que la del segundo, con su característico relieve plano demuestra tal dominio del cincel y del trépano que ha llevado a emparentar su estilo con el arte andalusí y la talla del marfil (figura 89). Sus capiteles presentan motivos vegetales, de cestería y numerosos ani-

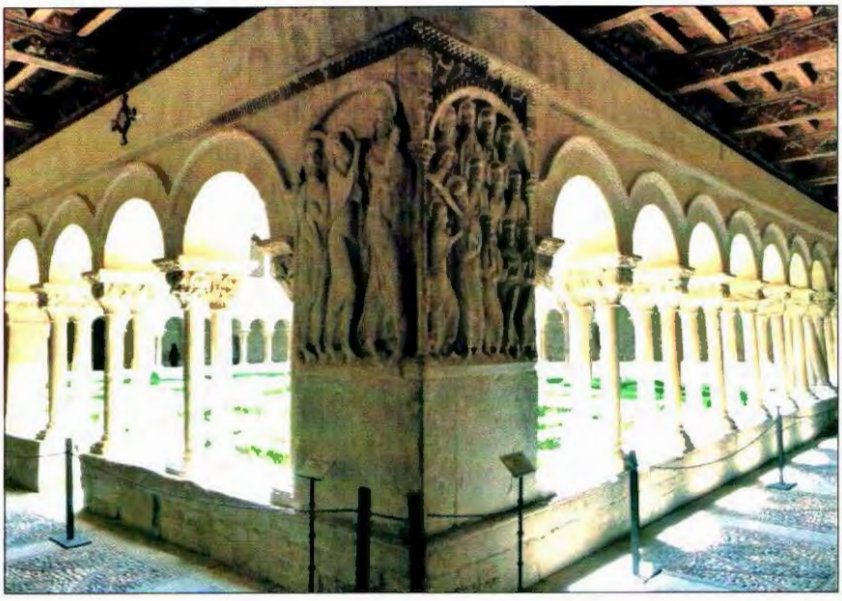

Figura 88. *Claustro bajo del monasterio de Santo Domingo de Silos*, Burgos, finales del siglo XI e inicios del XII.

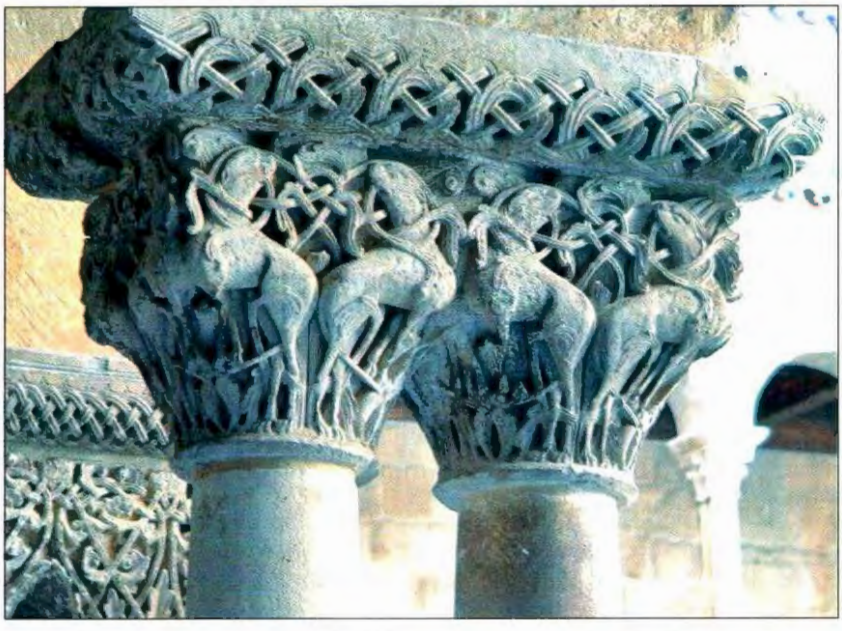

Figura 89. *Detalle de capitel del primer maestro del claustro bajo de Santo Domingo de Silos*, Burgos, finales del siglo XI.

males reales y fantásticos (aves, leones, arpías, sirenas), que aparecen atenazados por tallos vegetales como víctimas del pecado que los apresa. Este escultor realiza también figuras humanas en el *capitel de los 24 ancianos del Apocalipsis* con el mismo detallismo preciosista. A él se le atribuyen 6 de los 8 relieves de los machones angulares.

El *segundo maestro* de Silos trabajó ya iniciado el siglo XII en las *galerías oeste y sur*, y se distingue por colocar juntos los dos fustes de columna bajo los capiteles. Su estilo resulta más tridimensional, con formas redondeadas y elementos vegetales naturalistas menos estilizados que los de su predecesor. Aunque no muestra tanta inventiva y variedad como el primer maestro, continúa con su repertorio fantástico de animales, arpías y trasgos, frecuentemente afrontados con simetría e inmovilizados por tallos vegetales en sus patas. También realiza capiteles con figuras humanas como el de la *Infancia de Cristo*.

Los relieves que decoran los cuatro machones angulares del claustro bajo revisten un enorme interés iconográfico. Seis de ellos se datan a finales del siglo XI y narran los momentos inmediatamente posteriores a la muerte de Cristo, recalcando su condición de Mesías resucitado. El relieve del *Descendimiento* muestra a José de Arimatea y Nicodemo bajando a Cristo de la cruz, ante San Juan y la Virgen. El Gólgota se representa por medio de las rocas superpuestas en la parte inferior, donde una calavera con la inscripción "Adan" recuerda la tradición que indica cómo Jesús, el "segundo hombre", fue crucificado sobre la tumba del primero. La sangre de Cristo se derrama sobre el cráneo de Adán simbolizando la reparación del Pecado Original por el sacrificio de Cristo. La Virgen agarra el brazo desclavado de su hijo en un arrebato de ternura más propio del arte gótico.

El *relieve del Entierro y la Resurrección* presenta una gran originalidad compositiva que permite la narración de tres momentos diferentes (figura 90). El registro superior se divide en dos triángulos separados por la tapa del sepulcro, que marcan dos momentos distintos: a la izquierda el enterramiento realizado por Arimatea y Nicodemo, a la derecha las Marías que acuden tres días después al sepulcro con sus velas de pascua y se lo encuentran vacío. Durante toda la Edad Media la resurrección de Cristo se representa por medio de su ausencia del sepulcro, cuando el ángel explica a las tres Marías lo sucedido (sentado aquí sobre la tapa del sepulcro). La presentación de ambos momentos en composición cristalina resulta original y da mayor verosimilitud a las palabras del ángel "Nada temáis, Dios vive, ya lo veis". En el registro inferior encontramos a los soldados dormidos milagrosamente en el momento en que Jesús abandonó la tumba.

Los otros cuatro relieves de esta etapa muestran unos rasgos estilísticos similares, donde las figuras presentan una serie de convencionalismos que denotan un carácter abstracto. Lo vemos en la rigidez e isocefalia de las figuras, así como en su artificioso cruzamiento de piernas, en la *Duda de Santo Tomás*, en la *Ascensión* y la *Pentecostés*. El relieve de los *Discípulos de Emaús*

Figura 90. *Relieve del Entierro y Resurrección de Cristo, machón angular del claustro bajo de Santo Domingo de Silos*, Burgos, finales del siglo XI.

(figura 88) resulta de gran importancia al presentar a Cristo con el atuendo del peregrino jacobeo de la época, caracterizado por el bonete y el bordón con la concha. Los dos relieves restantes pertenecen a un momento posterior, con estilo y temática protogótica, representando la *Anunciación* y el *Árbol de Jesé*.

A finales del siglo XII se inicia el claustro alto, donde se populariza el repertorio iconográfico del primer piso con una calidad escultórica muy inferior. Este piso ejemplifica muy bien el fenómeno de difusión de la figuración silense que se producirá por todo el románico castellano-leonés. Los animales reales y fantásticos apresados por tallos ideados en Silos invadirán las iglesias de Burgos, Soria, Segovia, Ávila, Salamanca, Zamora y León. Esta enorme divulgación convierte al *claustro de Santo Domingo de Silos* en el conjunto escultórico más influyente de todo el románico español.

La **basílica de San Isidoro de León** es otro ejemplo principal del románico hispano, tanto desde el punto de vista de la arquitectura como de la escultura y la pintura. El magnífico *panteón* adosado a los pies de la basílica conserva unas excepcionales pinturas al fresco y unos capiteles muy tempranos, datados hacia 1090. Su iconografía se relaciona con la del arte mozárabe e incluye temas paradisíacos como las piñas o la *Fuente de la vida*, escenas de lucha ente hombres y bestias que hablan de la victoria sobre el mal, y otros pasajes narrativos con un mensaje similar como el de *Daniel en el foso de los leones* y la *resurrección de Lázaro*. También el interior de la basílica tiene capiteles muy interesantes (como la *lucha de púgiles*) si bien encontramos en las dos portadas del lado sur los relieves más excepcionales.

Las puertas están fechadas entre los años 1100 y 1110, aunque estudios más recientes revelan la ruina e inmediata reedificación de este muro sur, pudiendo retrasarse hasta 1125. Ambas portadas siguen el mismo modelo: dos arquivoltas sobre pares de columnas rodean el tímpano esculpido, asentado sobre cabezas de animales simbolizando la amenaza del pecado en el exterior del templo. Así lo vemos en la *puerta del Perdón* (figura 91), donde se representa la doble naturaleza de Jesús (humana y divina), con el *Descendimiento* en el centro, la *Resurrección* a la derecha (las Marías ante el sepulcro vacío) y la *Ascensión* a la izquierda.

Figura 91. *Puerta del Perdón, fachada del crucero sur de la basílica de San Isidoro de León*, h. 1110-1125.

La *puerta del Cordero* es una de las más interesantes del Camino de Santiago pues, a pesar de su estética torpe, presenta una gran riqueza simbólica e iconográfica, exponiendo el mismo mensaje pedagógico que aparece bajo distintas formas en las iglesias principales del camino. El tímpano está presidido en su centro por el *Cordero místico*, que se inscribe en un círculo sostenido por ángeles (figura 92). Esta representación de Cristo como cordero procede del Apocalipsis, donde se alude a su doble condición de vencedor y víctima "degollado pero en pie". Aparece sosteniendo la cruz del triunfo con una pata, trasladando la idea de victoria sobre la muerte física y espiritual. Debajo del Cordero encontramos una sucesión de personajes con un doble significado que se refiere tanto al tiempo bíblico como al momento en que el tímpano fue esculpido. En el centro, situado bajo el Cordero, encontramos el *sacrificio de Isaac* por su padre *Abraham*. Isaac aparece aquí como una prefiguración de Cristo que da su vida por Dios. Este registro inferior del tímpano se lee de derecha a izquierda, con la figura de Sara (madre de Isaac) a la derecha, Isaac camino del sacrificio y dos figuras enigmáticas en el extremo izquierdo que representan a Agar, la eslava de Abraham, e Ismael, su hijo bastardo. Ismael aparece aquí con un turbante apuntando con su arco hacia el cordero. Su indumentaria y su técnica guerrera lo identifican con los musulmanes de la época, que se consideraban descendientes de Ismael. Esta figura presenta un fuerte carácter negati-

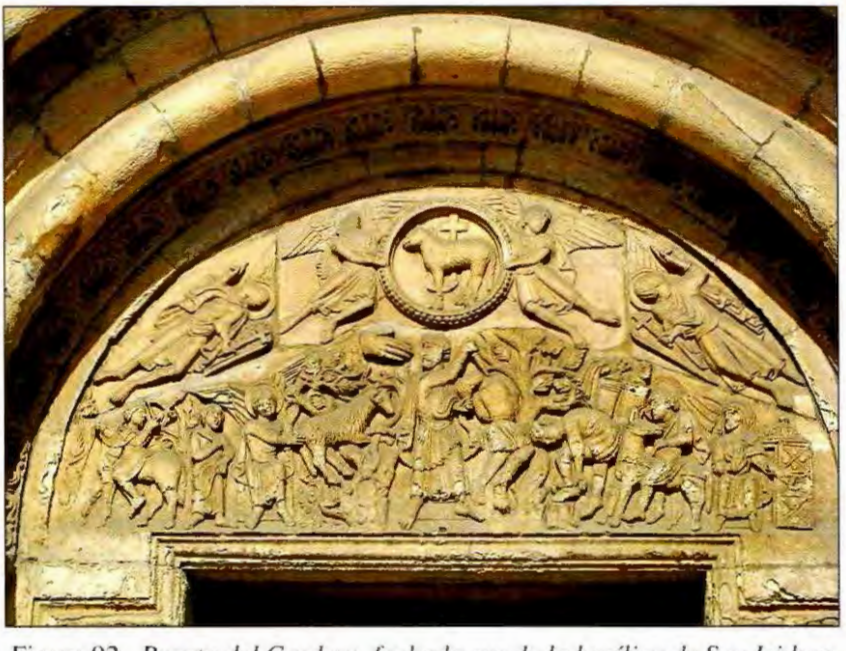

Figura 92. *Puerta del Cordero, fachada sur de la basílica de San Isidoro* de León, h. 1100-1125.

vo, al dirigir su flecha hacia Cristo, y se relaciona con el contexto guerrero de la época, permitiendo legitimar la lucha frente al Islam presentándola como la defensa de Dios.

La **catedral de Santiago de Compostela** tiene dos emblemáticas portadas esculpidas. Pertenecen a dos momentos diferentes y, por ello, abarcan un amplio espectro estilístico e iconográfico, permitiendo comprender la evolución de los relieves durante el siglo XII.

La ***puerta de las Platerías*** (figura 93) está fechada en 1104 y da acceso al crucero de la catedral por el lado sur. Su lectura es confusa porque le fueron añadidos relieves procedentes de la antigua *puerta de la Azabachería* (crucero norte), destruida por una revuelta popular en 1117. El *Codex Calixtinus* (*Guía del peregrino*) ofrece una descripción del estado original de las dos portadas permitiendo conocer cómo eran. El tímpano derecho de las Platerías representa la *Pasión de Cristo*, con su Prendimiento, Flagelación y Coronación. El tímpano izquierdo representa las *Tentaciones de Cristo* (figura 94) sufridas durante sus 40 días en el desierto, que simbolizan el triunfo sobre el mal. En este último, llaman la atención los demonios simiescos y alados, que el *Codex* describe como policromados, así como la famosa figura de la *mujer*

Figura 93. *Puerta de las Platerías, fachada sur de la catedral de Santiago de Compostela*, h. 1100, A Coruña.

adúltera. La *Guía del peregrino* explica que ésta sostiene la cabeza amputada y putrefacta de su amante, obligada por su marido a contemplarla todas las noches. El mensaje de conjunto de ambos tímpanos alude a Cristo como hombre y como Mesías, capaz de superar la muerte espiritual (tentaciones del demonio) y la muerte física (pasión) por medio de su Resurrección (simbolizada por la coronación victoriosa). Existen numerosos relieves en la portada rodeando a los tímpanos (figura 93), algunos de ellos procedentes de la Azabachería. En el centro y la parte superior encontramos un Crismón y los doce apóstoles. A los lados, en las jambas, aparecen personajes del Antiguo Testamento (Moisés, David, Adán y Eva...).

Figura 94. *Detalle del tímpano izquierdo de la puerta de las Platerías, fachada sur de la catedral de Santiago de Compostela* (1104), A Coruña.

El pórtico de la Gloria (1168-1188), situado a los pies de la catedral, fue concluido por el Maestro Mateo tres cuartos de siglo después de haberse realizado la puerta sur, según revela la inscripción del dintel. Se trata de una obra cumbre del arte románico que enlaza ya con el gótico. Protegido por un nártex, el pórtico encierra tres puertas con un tímpano central y contiene un gran número de relieves distribuidos por las columnas, las jambas y también por el cerramiento interior del nártex, en el muro situado en frente, que ha perdido parte de sus relieves. El Maestro Mateo parece conocer la *cámara Santa de Oviedo* y el arte del Camino de Santiago, especialmente en territorio francés, donde se cree que trabajó previamente. Su estilo escultórico resulta sumamente refinado, alcanzando una gran perfección en la proporción de las formas y en la definición de detalles. Las figuras alcanzan una gran tridimensionalidad y se independizan del marco arquitectónico, al tiempo que presentan una individualidad

en sus rostros, armónicos y expresivos. La elegancia en los pliegues de los ropajes y la serenidad de los rostros recuerdan al arte clásico. El tímpano central representa *la Gloria*, el *cielo* basado en la descripción que ofrece el Apocalipsis (figura 95). La iconografía de este tema se ha transformado desde el *tímpano de Moissac* y la *puerta del Cordero*, ya que en los más de 100 años transcurridos ha cambiado el espíritu y la mentalidad. Ya no encontramos al Pantocrátor temible del Juicio sino al Salvador que ama al hombre y se sacrifica por él. Aparece así el *Cristo varón de dolores* (propio del gótico) que muestra sus llagas y su vertiente más humana, a pesar de su solemne semblante. Se rodea de los cuatro evangelistas bajo forma humana (y acompañados de su símbolo animal), de los ángeles con los instrumentos de la Pasión (insistiendo en la idea del sacrificio físico) y de los numerosos bienaventurados que rellenan el resto del tímpano (cifrados en 144.000 por el texto apocalíptico), con un tamaño inferior. La arquivolta está ocupada por los 24 ancianos del Apocalipsis, que ofrecen un muestrario excepcional de los instrumentos musicales de la época. El tímpano es apuntalado por un parteluz sobre el que encontramos a Santiago el Mayor con atuendo de peregrino. En la cara interna del parteluz vemos una figura arrodillada que mira hacia el altar mayor y se interpreta como un autorretrato del Maestro Mateo, en actitud oferente, lo cual constituye una verdadera innovación que revela el auge social del artista. En la parte baja de las jambas se sitúan figuras monstruosas que simbolizan el pecado vencido por la Iglesia y parecen influidas por los pórticos italianos apoyados sobre leones.

Figura 95. *Tímpano central del pórtico de la Gloria, fachada oeste de la catedral de Santiago de Compostela*, h. 1180, A Coruña.

Las dos puertas laterales carecen de tímpano, representándose en la izquierda (*puerta de los judíos*) a algunos personajes del Antiguo Testamento y "paganos" aprisionados por su Antigua Ley, mientras en la derecha (*puerta de los gentiles*) se sitúan los condenados al infierno torturados por demonios (figura 96). Destacan también las estatuas-columna de las tres puertas, donde los profetas y los apóstoles son cincelados con un gran realismo. Sus rostros individualizados y gestos dinámicos llegan al extremo de esbozar una sonrisa (en la figura de Daniel), mostrando la profunda evolución psicológica que existe desde el primer arte románico hasta la antesala del gótico, cuando el mundo sensible deja de limitarse a evocar una realidad oculta para adquirir valor por sí mismo.

Figura 96. *Detalle de la puerta derecha del Pórtico de la Gloria, fachada oeste de la catedral de Santiago de Compostela*, h. 1180, A Coruña.

La escultura románica hispana cuenta con muchos otros conjuntos relevantes que no han podido analizarse aquí. Entre ellos podemos destacar algunos como el *monasterio de Santa María de Ripoll* (Gerona), el de *San Juan de la Peña* (Huesca), la *iglesia de Santa María de Uncastillo* (Zaragoza), la de *Santa María la Real de Sangüesa* (Navarra), la de *San Martín de Frómista* (Palencia), la *iglesia de Santo Domingo* en Soria y la *iglesia de San Vicente* de Ávila. Estos son sólo algunos de los innumerables conjuntos conservados.

5. La escultura románica en Italia: principales ejemplos

La escultura románica no experimenta un desarrollo tan acusado en Italia como en Francia y en España, aunque cuenta con conjuntos excepcionales realizados por grandes maestros, generalmente procedentes del sur de Francia.

El primer arte lombardo se caracteriza por la desornamentación. Es a partir de 1100, y en la zona oriental del norte peninsular, donde encontramos más ejemplos de arte escultórico. La existencia de sarcófagos y estatuas romanas al alcance de la vista pudo contribuir a la tridimensionalidad de las figuras, pero la huella clásica no impidió la desproporción de las formas en beneficio de aspectos didácticos y simbólicos. Se observa, no obstante, una cierta consideración hacia los artistas, que firman sus obras con mayor frecuencia que en otras regiones.

Uno de los grandes maestros escultores documentados en esta época es **Wiligelmo**, al que se dedica una inscripción elogiosa en la fachada de la *catedral de Módena*. Wiligelmo trabajó aquí bajo las órdenes del arquitecto Lanfranco entre 1099 y 1106, ocupándose con su taller de la decoración exterior del edificio. Su estilo queda reflejado en los relieves que se sitúan a los lados de la puerta principal de la catedral, dedicados al *Génesis*. La *Creación de Eva* y la *Tentación* (figura 97) constituyen una buena muestra del estilo del maestro, que se caracteriza por un trabajo minucioso (definiendo los cabellos en mechones y las pupilas con el trépano) y por no adaptarse al marco arquitectónico. Todo apunta a que Wiligelmo fue un hombre cultivado que pudo con-

Figura 97. *Relieve del Génesis, puerta occidental de la catedral de Modena*, 1099-1006, Emilia Romaña, Italia.

cebir los programas escultóricos además de cincelarlos. Su obra, que presenta filiaciones con la escultura provenzal francesa, ejerce una enorme influencia en el resto de Italia.

Entre los discípulos de Wiligelmo se encuentra el Maestro **Niccolò**, que estuvo a cargo de extraordinarias obras románicas como la *catedral de Ferrara* y la *iglesia de San Zenón de Verona*. En la puerta principal de Ferrara, Niccolò incorporó el modelo de pórtico avanzado sobre dos columnas que descansan en leones (figura 98), ya presente en Módena (figuras 13 y 39). El discípulo añade aquí, no obstante, a unos *atlantes* interpuestos entre el león y la columna, unas figuras frecuentes en el arte románico que representan a los enemigos de la Iglesia aplastados por el peso del templo. Niccolò trabajó también en el exterior de la *basílica de San Zenón de Verona*, donde cinceló la figura de los héroes del *Cantar de Roldán* y el ciclo de los milagros de San Zenón. En esta basílica veronesa encontramos también unas magníficas *puertas de bronce* (h. 1100) que son representativas del extraordinario trabajo de los broncistas italianos, desarrollado bajo el influjo germánico y con filiación estilística bizantina. Tanto las puertas de Verona como otras puertas de bronce ita-

Figura 98. *Detalle del pórtico de la catedral de Ferrara*
h. 1135. Emilia Romaña, Italia.

lianas fundidas por esta época (especialmente las realizadas en Pisa y Monreale por el maestro Bonanus en el último cuarto del siglo XII) siguen el estilo marcado por las famosas *puertas de Hildesheim*, ejemplo principal de la escultura románica germana. El bronce permite incorporar finísimos detalles y crear figuras en un altorrelieve acusado sobre el fondo.

Benedetto Antelami será, sin duda, el gran nombre de la escultura románica italiana junto con Wiligelmo. Se piensa que trabajó anteriormente en la decoración de *San Trófimo de Arlés* y presenta una cierta influencia clásica en sus figuras. Estuvo activo durante el último tercio del siglo XII y dejó su huella principal en la *catedral y el baptisterio de Parma*. Allí se conserva su famoso relieve del *Descendimiento* (figura 99), donde apreciamos un tratamiento antiquizante de los ropajes y una expresión de sentimientos en las figuras que anuncia la sensibilidad bajomedieval. Antelami proyectó la arquitectura y la escultura del baptisterio que acompaña a la *catedral de Parma* con recursos propios del gótico. Este artista ejerce una especial influencia en los grandes escultores italianos de las generaciones posteriores como Nicola Pisano.

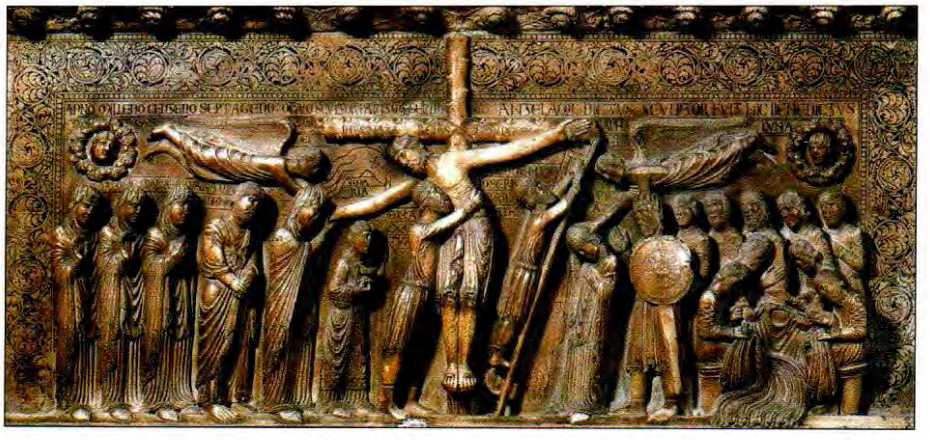

Figura 99. *Benedetto Antelami, relieve del Descendimiento, 1178, transepto de la catedral de Parma*, Emilia Romaña, Italia.

Algunos maestros del norte pudieron llegar hasta la región de Apulia en el sur de Italia. Aquí se conserva una importante obra anónima, el *trono episcopal de Bari* (figura 100), datado hacia 1100 y conservado en la *basílica de San Nicolás* de esta localidad. Pueden apreciarse filiaciones estilísticas con el arte de Wiligelmo en esta obra singular, que destaca por presentar a tres cautivos musulmanes sosteniendo el asiento a modo de atlantes. Se trata, por tanto, de un símbolo del Islam derrotado por la Iglesia y sabemos que el propio Urbano II, promotor de la Primera Cruzada, se sentó en él poco tiempo antes de morir.

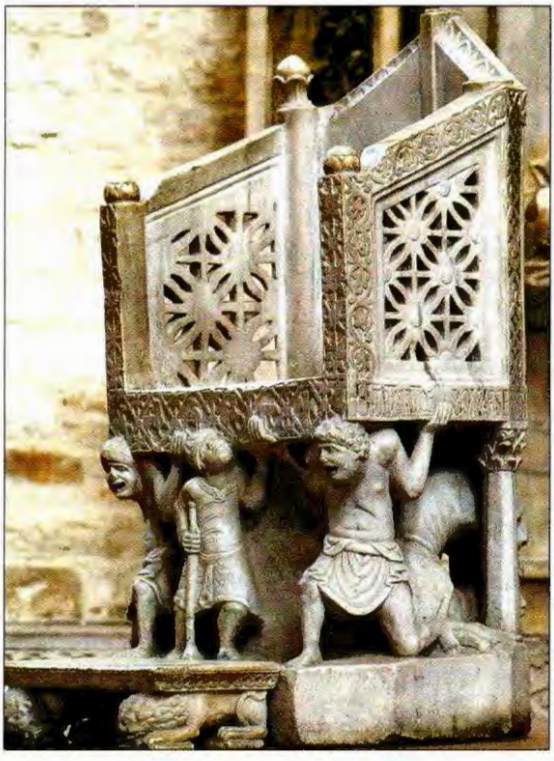

Figura 100. *Trono episcopal de Bari*, h. 1100. Basílica de San Nicolás de Bari, Italia.

6. Las artes del color en el románico: pintura, mosaico y miniatura

Aunque la escultura estaba frecuentemente policromada, el románico contó con manifestaciones pictóricas en dos dimensiones que convirtieron el interior de las iglesias en espacios coloristas llenos de mensajes pintados. Con frecuencia, las paredes, los arcos, los pilares y los techos se recubrían de pinturas murales. Por ello, la desnudez que exhiben las iglesias románicas en la actualidad difiere mucho de su aspecto original, pues se decoraron también con tapices, lámparas, ricos objetos litúrgicos y relicarios. También los altares y las capillas recibieron tablas pintadas y figuras exentas de madera policromada. Incluso, en algunas regiones, lo suelos y los muros lucían mosaicos polícromos y hasta dorados. Todas estas imágenes cumplían la misma función decorativa e instructiva que la escultura. A pesar de que estas manifestaciones, por sus características técnicas, han sido más vulnerables al paso del tiempo,

son muchas las obras conservadas. La falta de espacio, sin embargo, nos obliga a hacer una aproximación muy breve y generalista a un tema que merecería un capítulo propio. Otro tanto puede decirse del arte del libro ilustrado, que en el románico alcanza una enorme riqueza en cuanto a su número y calidad.

6.1. *El color en la iglesia: pintura mural, pintura sobre tabla y mosaicos*

A pesar de la escasez de ejemplos de **pintura mural** románica conservados en comparación con las iglesias existentes, gran parte de ellas estuvieron recubiertas de imágenes pintadas. El antecedente principal lo encontramos en el arte carolingio y en el mozárabe, donde ya existieron pinturas murales, pero la generalización de las mismas en el románico se inscribe en la nueva campaña de instrucción masiva a través de la imagen.

Las pinturas se situaron prioritariamente en los lugares principales del templo como el ábside, donde aparecían visiones teofánicas (Pantocrátor, *Maiestas Mariae*...). Existen también templos enteramente recubiertos de pintura en sus muros y bóvedas, desarrollándose ciclos del Antiguo y el Nuevo Testamento. La influencia bizantina recibida por medio de Italia fue muy significativa en las pinturas murales románicas, tanto en su estilo como en la temática, a la que se añade el influjo de las miniaturas mozárabes, carolingias e irlandesas.

La técnica empleada se sitúa a medio camino entre el fresco y el temple. La pintura se aplicaba sobre un revoque húmedo que permitía la penetración de los colores en el muro, pero se hacían añadidos posteriores ya en seco. Estilísticamente observamos un predominio de la línea, que define los contornos y acota áreas planas de color de manera esquemática. Se renuncia así a la representación tridimensional para expresar conceptos en un arte intelectualizado y poco naturalista. Los colores son generalmente ocres (amarillo, marrón, rojo, verde), mezclados con blanco y negro, aunque muchos ejemplos presentan una gama viva como la de los beatos.

Se conservan muchas menos firmas de maestros que en la escultura, aunque algunos casos documentados hablan de la existencia de monjes pintores. Fueron talleres itinerantes capaces de difundir su estilo y de crear una estética pictórica bastante homogénea en Occidente.

En **Italia** encontramos una pintura mural profundamente influida por las fórmulas bizantinas, destacando la *basílica de San Vicente de Gallaino* y la de *Sant'Angelo in Formis en Civitate*, ambas en las inmediaciones del lago Como.

En **Francia** la escuela pictórica surge en el centro-oeste, siendo Poitou un foco artístico principal (con varios ejemplos en Poitiers, figura 22). Destacan las pinturas de la bóveda de cañón de *Saint-Savin-sûr-Gartempe* (figura 101), donde asistimos al relato del Antiguo Testamento desde la *Creación* hasta el *ciclo de Moisés*, con grandes figuras que miden cerca de dos metros. El estilo pictórico bizantino penetró en Borgoña por la iglesia de Cluny, que contó con pinturas murales de tendencia ítalo-bizantina debido a la influencia del *monasterio de montecasino*. El mismo estilo se proyecta en los restos pictóricos de la *catedral de Nuestra Señora de Le Puy-en-Vélay* y en la cripta de la *catedral de Auxerre*.

Figura 101. *Bóveda pintada de la iglesia de Saint-Savin-sûr-Gartempe*, inicios del siglo XII, Poitou, Francia.

En **España** se conserva un número considerable de pinturas románicas, algunas de ellas con una calidad excepcional. Se distinguen tres tendencias estilísticas: la ítalo-bizantina, la francesa y la hispánica. Sobresalen los *condados catalanes* donde encontramos una producción única en Occidente por su número y por su creatividad. Por aquí penetró la tendencia *ítalo-bizantina* en la Península. La colección del MNAC da buena fe de ello, destacando, entre muchos ejemplos, el famoso Pantocrátor del *tímpano de San Clemente de Taüll*, Lérida (figura 102). Los colores vivos revelan un parentesco con el arte

de los beatos, mientras la pureza del trazo, la ausencia de volumetría y la temática remiten a Bizancio. Dentro de esta corriente, encontramos también las iglesias castellanoleonesas de *Maderuelo* (Segovia, conservadas en el Museo del Prado), con temática bíblica, *San Baudelio de Berlanga* (Soria), decorada con peculiares escenas de caza y animales, así como las pinturas recientemente descubiertas de San Miguel de Gormaz (Soria).

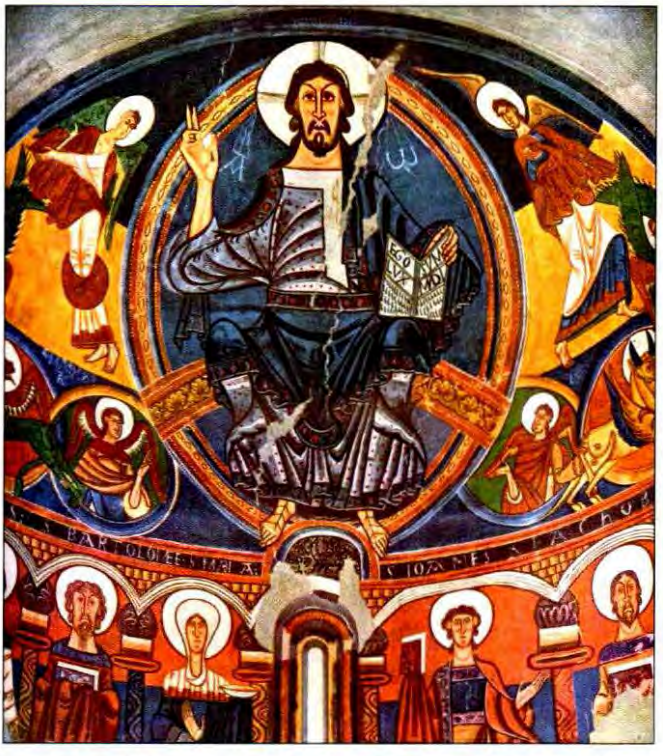

Figura 102. *Pantocrátor de San Clemente de Taüll*, h. 1123. Lérida. Conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

Uno de los conjuntos mejor conservados de Europa es el *panteón de los Reyes de San Isidoro de León*. Aunque suele datarse en el último tercio del siglo XII, algunas investigaciones adelantan su realización a la primera mitad del siglo. Las bóvedas del panteón están enteramente pintadas con un estilo de *influencia francesa* que penetró por el Camino de Santiago. Conocido como "la Capilla Sixtina del románico", destacan la escena del *anuncio a los pastores* (figura 103), donde el tema bíblico se ambienta con elementos campestres de la época, la *Última cena*, el *Pantocrátor* (figura 75) y el famoso *calendario agrícola* (figura 104).

Figura 103. *Anuncio a los pastores, bóveda del Panteón de San Isidoro de León*, finales del siglo XII.

Figura 104. *Detalle del calendario agrícola, pinturas del Panteón de San Isidoro de León*, siglo XII.

Como tercera corriente pictórica contamos con la *tendencia hispánica*, que acusa una influencia de los beatos y de la estética andalusí, tanto en las formas como en la temática. Un magnífico ejemplo lo encontramos en la *iglesia de San Justo* en Segovia, realizada al temple en el siglo XII. En el ábside encontramos al Pantocrátor inscrito en una mandorla donde se integran los 24 ancianos del Apocalipsis, dispuestos en parejas sosteniendo sus instrumentos y vasijas (figura 105). Diversas escenas rodean el conjunto que está enmarcado por cintas dobles en zigzag, con un vivo colorido.

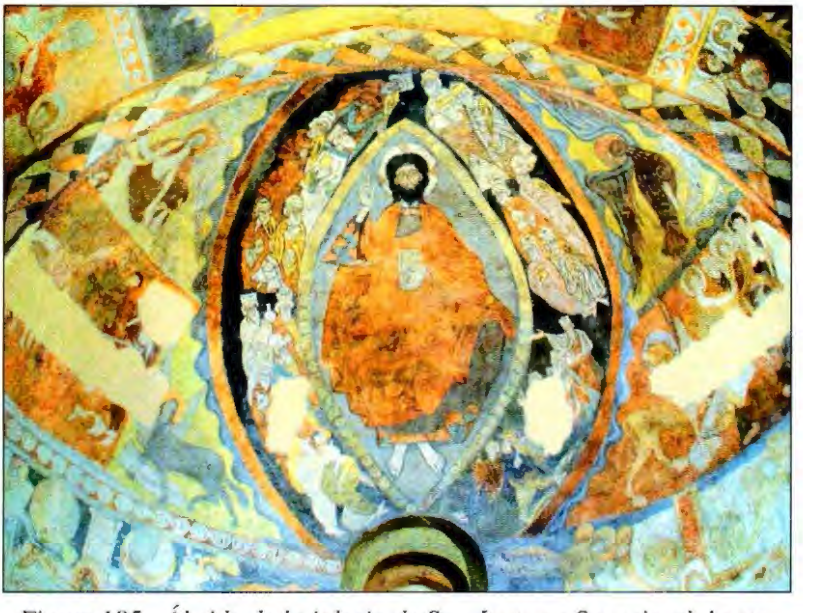

Figura 105. *Ábside de la iglesia de San Justo en Segovia*, siglo XII.

La pintura sobre tabla conoce un desarrollo particular en esta época, realizándose principalmente en la zona de Cataluña para cubrir los altares. Se asentaron talleres fijos en el área cercana a los monasterios, lo que explica que muestren un estilo semejante al de los manuscritos. Se pintaron al huevo sobre un preparado de cola que recubría la madera, y suele aparecer en ellos la imagen de Cristo en majestad con los evangelistas o los apóstoles, por situarse en el altar (figura 106).

Existieron además **estatuas exentas** *de madera*, principalmente representaciones de la *Virgen con el Niño* y *crucificados*. El enorme recelo hacia las figuras de bulto redondo, que recordaban a las antiguas estatuas de Roma y al culto idolátrico, hizo que no fueran muchas y que surgieran de manera tardía. Estas son esquemáticas y simbólicas para dejar claro que es el concepto religioso lo que se venera con su contemplación. Mientras las estatuas de la Vir-

gen representan el misterio de la divina maternidad (Dios hecho hombre) con un niño Jesús que no parece niño, el crucificado románico de cuatro clavos representa, con su rigidez y sus ojos abiertos, la Resurrección y lo que ésta conlleva: la salvación (o condena) de la humanidad.

Figura 106. *Frontal de altar procedente de la iglesia de Sta. María de Osona*, Barcelona. Conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

En época temprana (siglo XI), las figuras exentas fueron principalmente *relicarios* hechos con ricos materiales. Entre ellos destaca el *crucifijo de Don Fernando y Doña Sancha*, que guarda en su interior un supuesto fragmento de la Vera Cruz y procede de *San Isidoro de León*. Realizado en marfil en 1063, se caracteriza por su gran contenido iconográfico y por la influencia de la eboraria andalusí (figura 107). El *relicario de Santa Fe*, en Conques, es también una figura de bulto redondo, con oro y pedrería, cuya veneración no podía ser considerada idolátrica por contener una santa reliquia en su interior. De ahí que las figuras de bulto redondo sean prioritariamente relicarios. Dentro de las artes suntuarias contamos también con *esmaltes*, que experimentan un auge en el románico, destacando los realizados en Limoges para decorar piezas de orfebrería, destinadas generalmente a la liturgia y a contener reliquias.

Durante el románico, el arte del **mosaico** vive un renacimiento en Occidente, aunque sólo en algunas regiones. Se realizan tanto mosaicos de suelo, de tradición antigua, como mosaicos parietales de influencia bizantina. Los *pavimentos* de mosaico aparecen principalmente en el sur de Francia y en el

norte de Italia. Se sitúan generalmente en partes principales de la iglesia como los ábsides. En Francia contamos con un ejemplo extraordinario en el suelo del presbiterio de la *catedral de Lescar* (Pirineos), donde aparecen escenas campestres y guerreras. En Italia surgen los pavimentos llamados "cosmatescos" en Roma y sus inmediaciones, formados por grandes piezas de mármol vaciadas para recibir las teselas de pasta de vidrio o doradas, que dibujan grandes composiciones. También en Roma encontramos mosaicos parietales de tradición bizantina, como en el ábside de *Santa María in Trastevere*, donde aparece la *Coronación de la Virgen* (siglos XII). Destacan también en el norte los mosaicos realizados en *San Marcos* de Venecia en estilo bizantino, aunque de manera tardía (siglos XII-XIII).

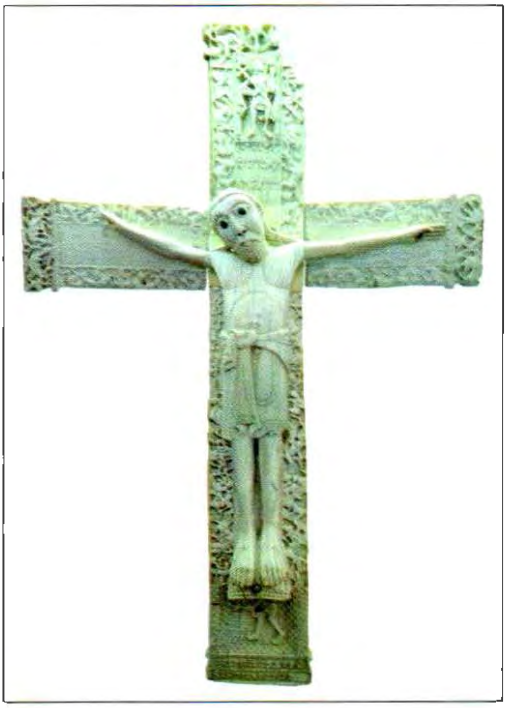

Figura 107. *Crucifijo de marfil de Don Fernando y Doña Sancha*, 1063, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Sin embargo, los mosaicos más destacados de esta época son los realizados dentro del *arte siculo-normando* en Sicilia, probablemente realizados por maestros bizantinos desplazados a la isla. La *capilla palatina de Palermo*, terminada en 1189, está enteramente recubierta de mosaicos de fondo dorado en sus paredes y en los muros de separación de las naves (figura 42). El Pantocrátor aparece tanto en la cúpula del crucero como en el ábside. Los mosaicos

de las paredes recogen ciclos completos del Antiguo y el Nuevo Testamento, como los de la *Creación* y la *Natividad de Jesús* (figura 108). Destaca también la hermosa techumbre de madera con mocárabes policromados, decorados con escenas cortesanas típicas de la iconografía islámica. También la *catedral de Monreale* se recubre enteramente con mosaicos de fondo dorado (figura 43).

Figura 108. *Natividad. Mosaicos murales de la Capilla Palatina de Palermo*, mediados del siglo XII, Sicilia.

Figura 109. *Ciclo del Arca de Noé, mosaicos de la catedral de Monreale*, h. 1172, Palermo, Sicilia.

rivalizando con la anterior y superándola en dimensiones. Aquí el Cristo Pantocrátor se sitúa en la bóveda del ábside, ante la ausencia de cúpula, apareciendo debajo la *Theotokos*. En las naves se escenifica el *Génesis* desde la *Creación del mundo* hasta la escena de *Jacob con el ángel* (figura 109), mientras el ciclo cristológico aparece en el crucero.

6.2. *La ilustración de manuscritos*

La fuerte tradición prerrománica de arte miniado existente en algunas regiones de Europa genera un rico espectro de estilos y una amplia producción de manuscritos iluminados en época románica. La descentralización de la producción (que en el Imperio Carolingio, por ejemplo, estaba unida a la corte) hace que numerosos monasterios y sedes episcopales se dediquen a la realización de códices que servirán de fuente de inspiración para el arte monumental. Se crean así numerosos *scriptoria* donde los monjes, abades y obispos se dedicaron activamente a la copia e ilustración de libros. Por un lado se transcriben obras teológicas y científicas antiguas, muchas de ellas conocidas por su traducción del árabe al latín. Pero los clérigos se consagraron principalmente a la realización de biblias y obras litúrgicas (evangeliarios, leccionarios, salterios o antifonarios) que se situaban en el altar durante la eucaristía. También las vidas de santos alcanzaron una gran difusión gracias a las peregrinaciones. Eran obras de lujo muy decoradas, pintadas con caros pigmentos realizados con polvo de piedras semipreciosas, oro y plata. La propia elaboración del pergamino, en piel de animal tratada, era muy costosa. Solían decorarse también las letras iniciales, realizadas en mayor tamaño, para organizar la estructura interna del manuscrito y llamar la atención sobre ciertas partes.

Las ilustraciones mantienen una relación con el texto, al que explican o acompañan, permitiendo representar aspectos simbólicos e interpretar los antiguos escritos en el contexto y la mentalidad de la época. Estas representaciones presentan el carácter simbólico y didáctico propio del románico, aunque contenían en ocasiones referencias eruditas destinadas a un lector culto.

Se distinguen distintos focos de producción de libros:

- En Italia surgió el estilo ítalo-bizantino como la directa trasposición a los códices de los frescos de los muros. Éste se difundió por Europa a través del *monasterio de Montecasino*, centro importante de exportación de manuscritos.
- En Alemania y Francia se observa una cierta continuidad con la producción carolingia, donde prima un planteamiento ordenado de los folios, con una clara separación entre la inicial decorada, la ilustración y el texto. Destacan también los *bestiarios* anglosajones y franceses ilus-

trados durante el siglo XII con magníficas representaciones bestiales, destinados a un uso privado (figura 110).

– En la Península Ibérica encontramos una intensa producción de códices miniados. En el *monasterio de Ripoll* (Gerona) se organizó un *scriptorium* que ya era importante a la llegada del abad Oliba, a inicios del siglo XI, cuando existía una rica biblioteca. Se realizaron entonces las famosas biblias ilustradas de *Ripoll* (Biblioteca Vaticana) y de *Roda* (Biblioteca Nacional de París), esta última en el *scriptorium* del *monasterio de San Pedro de Roda*.

La introducción de la nueva liturgia romana afectó especialmente al arte del libro, pues se incorporó un nuevo tipo de letra (la carolina) y un nuevo sistema de notación musical que dejó obsoletos a los antiguos manuscritos visigótico-mozárabes. Se realizan entonces diversos beatos dentro de la nueva corriente litúrgica y estilística, existiendo algunos muy tardíos como los de *Cardeña* y *Arroyo*, datados ya en el siglo XIII (figura 111). Otro de los libros más importantes y fascinantes de esta época es el famoso *Códice Calixtino* (h. 1140), la *Guía del peregrino* a Santiago de Compostela ilustrada con bellas miniaturas (figura 112).

Figura 110. *Ilustración del elefante procedente del Bestiario de Aberdeen*, Folio 65v, siglo XII. Biblioteca Universitaria de Aberdeen, Escocia.

Figura 111. *Detalle de un jinete del Apocalipsis. Beato de San Andrés de Arroyo*, hacia 1220. Biblioteca Nacional de París.

Figura 112. *Representación de Santiago. Codex Calixtinus* (Liber Sancti Jacobi), folio 4r. Realizado hacia 1140 y conservado en la Catedral de Santiago de Compostela.

Bibliografía

DAVY, M. Madeleine: *Iniciación a la simbología románica*. Akal. Madrid, 2005. Estudio monográfico sobre la estética románica y sus valores simbólicos, analizando los aspectos plásticos y su significado a partir del pensamiento y la literatura de la época.

FOCILLON, Henri: *La Escultura románica. Investigaciones sobre la Historia de las formas*. Akal. Madrid, 1987. Estudio de referencia sobre los aspectos formales de la escultura románica y su evolución, que profundiza en el análisis de un gran número de conjuntos de escultura francesa.

GUERRA, Manuel: *Simbología Románica. El Cristianismo y otras religiones en el Arte Románico*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1978. Estudio pormenorizado de los distintos temas iconográficos, sagrados y "profanos", presentes en el arte románico.

MONTEIRA ARIAS, Inés: *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*. CNRS-Université de Toulouse. Méridiennes. Toulouse, 2012. Estudio específico sobre iconografía románica y sobre la representación de los musulmanes en el arte románico. Se analiza el contexto bélico e ideológico de la época y se hace un pormenorizado análisis de un gran número de motivos guerreros, bestiales y humanos relacionados con la guerra sacralizada. Se acompaña de un cd rom con 1000 imágenes.

SUREDA, Joan: *La pintura románica en España: Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia*. Alianza Forma. Madrid, 1995. Aproximación general a la pintura románica en España por uno de los mayores especialistas en la materia, con abundantes imágenes. Este autor tiene otros libros específicos sobre la pintura románica catalana.

VARIOS AUTORES: *El mensaje simbólico del imaginario románico*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2012.

Reunión de distintos estudios sobre el simbolismo románico.

Los trabajos dedicados a la escultura por áreas geográficas aparecen citados en la bibliografía de los temas 10 y 11.

Tema 13

HACIA EL GÓTICO: EL ARTE CISTERCIENSE

Esther Alegre Carvajal

Esquema de contenidos

1. La reforma cisterciense.
2. La arquitectura cisterciense.
   2.1. El monasterio.
   2.2. La arquitectura del monasterio.
3. El legado del Cister.

El arte o, de forma más precisa, la arquitectura cisterciense es un movimiento constructivo (derivado del estilo románico) que surge en Borgoña a principios del siglo XII íntimamente ligado a la reforma monástica realizada por la orden del Cister y difundido por toda Europa gracias al empuje de sus monjes. Su clasificación, dentro del siempre angosto y limitado sistema de estilos artísticos con el que estudiamos y dividimos la Historia del Arte, ha generado cierta controversia. En ocasiones se considera la arquitectura del Cister como un capítulo más o del arte románico o del gótico, o aparece distribuida entre uno y otro sin concederle un valor independiente. Frente a esto, sus peculiares características han hecho que algunos estudiosos consideren que se trata de un estilo artístico autónomo, precursor del gótico.

En estas páginas vamos a tratar esta arquitectura por su filiación románica, aunque entendemos que compone un capítulo diferenciado y cerrado en sí mismo debido, en primer lugar, a su acusada personalidad, con cualidades propias dentro de la arquitectura románica; en segundo, a la homogeneidad de sus manifestaciones (el monasterio cisterciense se repitió, como un modelo arquitectónico cerrado y válido para cualquier lugar); y al fin, por su enorme expansión por toda Europa y el elevadísimo número de edificios donde este progra-

ma constructivo se plasma (en menos de noventa años se llegaron a fundar 531 abadías de monjes y en dos centurias casi setecientas). Esta amplia difusión, en muchos casos en lugares remotos de Europa todavía despoblados, significa que su proyecto arquitectónico ejerció una profunda influencia sobre las construcciones de su entorno más inmediato, aunque el alcance de este vínculo está todavía por fijar en su conjunto.

También es necesario apuntar que, si bien el arte cisterciense se centra prácticamente en la arquitectura, la ausencia de escultura integrada en esa arquitectura no quiere decir que no exista otra escultura (y otro tipo de artes) que forman parte del mobiliario lintúrgico o devocional, que adquieren una creciente importancia. En este sentido, debemos señalar cómo los cistercienses fueron los grandes divulgadores del culto a la Virgen, desde el nuevo papel de figura intercesora entre Dios y los hombres. Es entonces cuando se popularizan enormemente los grupos escultóricos en madera policromada de la *Virgen con el Niño*, que rompen la majestuosidad y el hieratismo característicos de los siglos románicos para mostrar mayor humanismo y una creciente relación entre madre e hijo, que triunfará en época gótica y en los siglos posteriores.

Figura 113. *Nave central de la iglesia abacial de Silvacane* (Francia).

1. La reforma cisterciense

La reforma cisterciense se inicia a finales del siglo XI como reacción al desmedido enriquecimiento de la orden de Cluny, el boato y la grandiosidad de las celebraciones litúrgicas, la ampliación continua de los monasterios (figura 17), así como la ociosidad y una progresiva relajación de la norma benedictina. Fueron muchos los intentos de reforma y de vuelta al ideal evangélico a través de la vida eremítica, la soledad y la pobreza externa. La culminación del movimiento llegó con la creación de la orden del Cister y la obra de San Bernardo de Clairvaux (Claraval), que predicó el retorno a la estricta observancia de las reglas monásticas (oración y trabajo), idea que calaría muy hondo en las comunidades benedictinas.

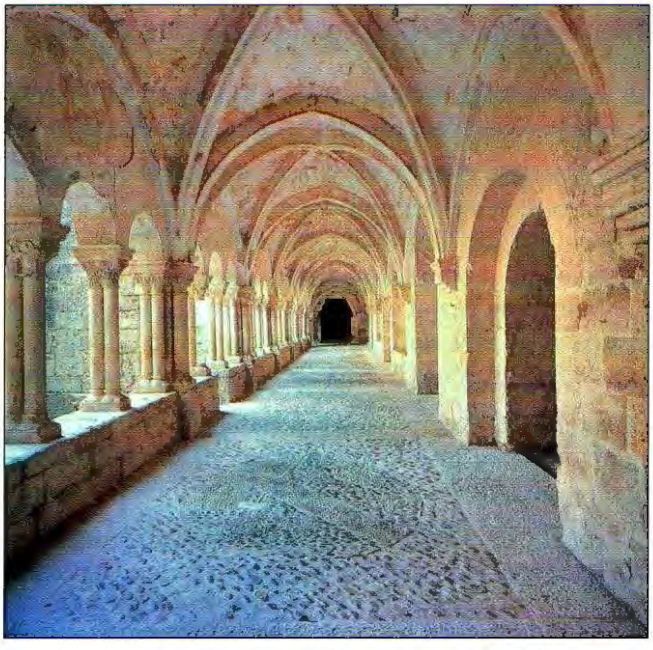

Figura 114. *Claustro de Santa María de Valbuena* (España).

La reforma tiene su origen en Roberto, fundador y abad del monasterio de Molesmes (1075), que codificó, en el año 1098, un ideal de vida monástica, en el que la regla benedictina se vive en su letra y espíritu, con un ascetismo riguroso y practicando el trabajo manual y la oración. Sin embargo, el ensayo de Molesmes se frustró, ya que la fama de santidad de los monjes propició un exceso de donaciones (los señores feudales de Champaña y de Borgoña col-

maron a la abadía de dádivas) y de nuevos monjes, lo que hizo que Roberto renunciara y, en marzo de 1098, con un grupo de veintiún monjes, se trasladaron a Citeaux (Cister), donde fundaron el monasterio que puede ser considerado como la cuna del mundo cisterciense. Enclavado éste en un lugar recóndito alejado de los hombres, los monjes se entregaron a la soledad, al silencio y al trabajo (*ora et labora*). Fue aquí donde por primera vez se vistieron de blanco, frente a los monjes negros de Cluny.

En 1113, se instituyeron los monasterios de La Ferté y Pontigny y, dos años más tarde, Clairvaux (Claraval) y Morimond. Estas fundaciones, decisivas para la Reforma, son denominadas "las cuatro abadías primogénitas". Para preservar la estricta observancia de la Regla, Esteban Harding escribió su *Carta de caridad y unanimidad* (1119), en la que establecía los valores y las costumbres que debían seguirse en todas las fundaciones y que las ligaba entre sí: pobreza absoluta, prohibición de estudios profanos, sumisión a los obispos, etc. También redactó *El Exordio* (*Exordium cistercii*), obra en la que exponía las circunstancias que habían dado lugar al establecimiento del Cister. Con ambos escritos reconocidos por el Papa la orden monástica del Cister quedaba constituida.

La *Carta de Caridad* es un modelo de organización de la orden. Según ésta, cada abadía cisterciense era autónoma, aunque todas ellas estaban imbricadas entre sí por filiación. La unidad de la orden y el respeto a la observancia y a los principios se garantizaban por la autoridad que suponía el abad del Cister, quien invitaba una vez al año a sus cuatro abadías filiales o primogénitas. Por su parte, los abades de las filiales hacían lo mismo con sus propias filiales. Con estas premisas, el Cister se expandió por toda Europa.

En esta situación llegó como abad al monasterio de Claraval, Bernardo, cuya insigne personalidad marcó toda la obra cisterciense. Denunció, en su famosa *Apología de Guillermo* (1124), con un discurso con tintes revolucionarios, todo lo que había representado Cluny:

> *"La iglesia relumbra por todas partes, pero los pobres tienen hambre. Los muros de las iglesias están cubiertos de oro, pero los hijos de la Iglesia siguen desnudos. Por Dios, ya que no os avergonzáis de tantas estupideces, lamentad al menos tantos gastos [...] me cerraréis la boca diciendo que no corresponde a un monje el juzgar, quiera Dios que también me cerréis los ojos para que no pueda ver. Pero aunque me callase, los pobres, los desnudos, los hambrientos se levantarían para gritar..."* (Apología de Guillermo).

Bernardo de Claraval no sólo fue el teórico que necesitaba la orden, sino que radicalizó los principios para conseguir un espíritu de Cruzada por parte de unos monjes que querían colonizar el mundo conocido. Durante treinta años, con una actitud de organizador y de adalid, con un carisma excepcional y con una formación intelectual profunda, ejerció un poder religioso y político casi exclusivo.

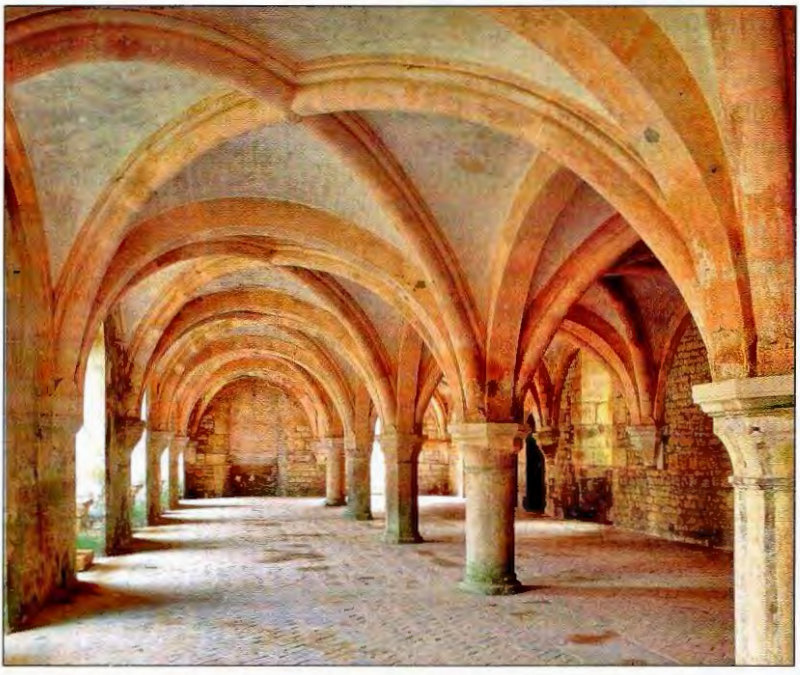

Figura 115. Sala de monjes, *scriptorio* de la abadía de Fontenay (Francia).

2. La arquitectura cisterciense

La orden cisterciense tuvo una propagación fulgurante con la fundación continua de nuevos monasterios. En todos ellos se erigió un modelo arquitectónico definido y caracterizado por su monumentalidad y su desornamentación. Fue Bernardo de Claraval quien inició esta construcción sistemática de monasterios. En 1135, se pusieron las primeras piedras para levantar la gran iglesia abacial de Claraval II, y en 1140 se inició la edificación de la del Cister. Ambos monumentos se convirtieron en el modelo que se había de seguir. Desde su inicio y sin vacilaciones, la arquitectura cisterciense se define por los ideales de austeridad, retiro, silencio y trabajo, y se ajusta y sujeta a las críticas dirigidas por Bernardo al preciosismo de las obras románicas cluniacenses. El abad impuso un proyecto arquitectónico muy preciso que se repitió en cada una de las nuevas fundaciones, tanto para la construcción de las iglesias abaciales, como para el resto del monasterio.

> "...*Hay más admiración por la belleza que veneración por la santidad. Así, las iglesias se adornan. [...] ¿Cuál es el propósito de tales cosas? ¿Ganar la contrición de penitentes o la admiración de los espectadores?...*" (Apología de Guillermo).

2.1. *El monasterio*

La primera consecuencia derivada de la mística cisterciense es la ubicación de las abadías (donde una comunidad autosuficiente, orando y trabajando, viviría durante siglos). Los monjes elegían lugares aislados, retirados de ciudades, pueblos o castillos, en ocasiones en el interior de recónditos bosques, en zonas despobladas e incluso en territorios de frontera. Con frecuencia, se preferían pequeños valles recorridos por ríos que permitieran la roturación de tierras y el funcionamiento de molinos, fraguas, etc. El agua tuvo un significado simbólico de purificación, pero además los cistercienses se caracterizaron por su capacidad como ingenieros hidráulicos, recondujeron ríos, construyeron embalses, previnieron crecidas, utilizaron la fuerza y energía del agua, etc.

El monasterio se constituye como una agrupación de edificios de diferente carácter (figura 116): la iglesia y los espacios comunes (claustro, sala capitular, refectorio, dormitorio), los espacios de trabajo (molinos, hornos, talleres) y los de almacenaje (bodegas, graneros, almacenes, establos, pocilgas), todo

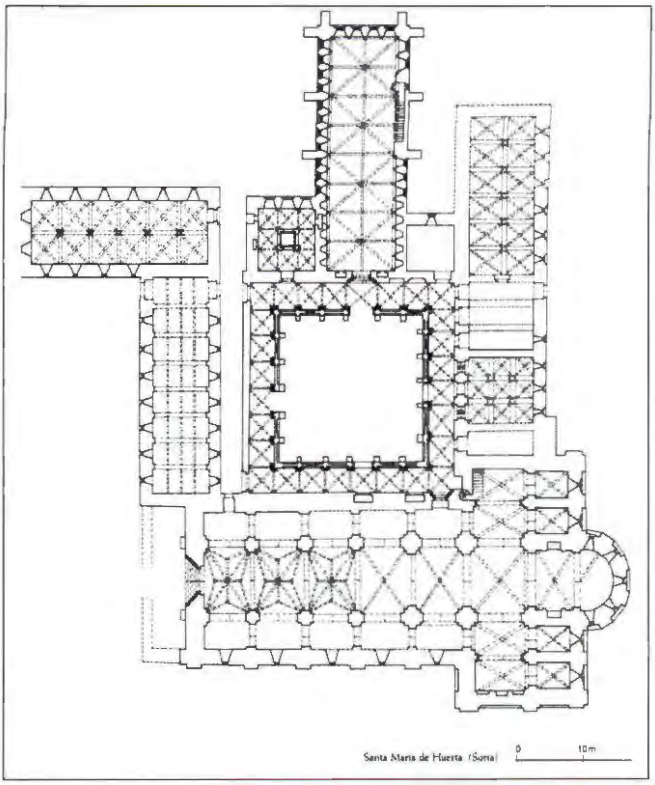

Figura 116. ***Planta del monasterio de Santa María de Huerta*** **(Soria, España).**

ello rodeado por una cerca que simboliza el apartamiento del mundo. Se circunscribe, así, el espacio en el que la abadía será autosuficiente e incluso podrá defenderse. Su disposición fue muy rigurosa y su fábrica, sobria y funcional, pero de notable calidad.

Los propios monjes fueron los encargados de la construcción, tal como trasmiten los miniaturistas. Tenían suficiente capacitación, formación y experiencia como para dirigir todos los trabajos de construcción de la abadía, desde las obras de ingeniería de adecuación del terreno, aprovechamiento del agua, etc., hasta el diseño y fabricación de cada una de las dependencias, sin perjuicio de que cuando la obra lo requería fueran utilizadas cuadrillas de canteros de la zona, que aportaban su trabajo siempre bajo el estricto control de los monjes. El resultado fue una ingente actividad edificatoria, caracterizada por la uniformidad y el alto nivel de calidad.

Las normas y el programa de la abadía se transmitían al más alto nivel, de abad a abad, y cada uno tenía a un monje, llamado *cillerero*, encargado de aplicar el plano tipo de las abadías. Bernardo de Claraval contó con su hermano Gerardo como cillerero en la construcción de Cister. El cillerero, además, llevaba el control de las finanzas y la organización de la cantería.

2.2. *La arquitectura del monasterio*

La austeridad de la regla (el monje es un penitente que se aparta de lo mundano) marca las construcciones cistercienses que se caracterizan, como ya se ha señalado más arriba, por su desornamentación tanto arquitectónica como de detalle. Regida por los principios de orden y claridad, la arquitectura cisterciense se desprende de toda artificiosidad para convertirse en simple estructura (figuras 113 y 117), en contraposición al recargamiento del aparato institucional cluniacense, se evita la suntuosidad edificatoria (figura 10). La arquitectura ayudaba al espíritu de la regla. Se estableció un programa constructivo, patrón que se repitió en cada una de las nuevas construcciones.

La **iglesia** era el espacio preeminente por ser la casa de Dios y porque en ella tenía lugar la principal actividad de los monjes: la oración. Era el lugar de mayor uso y más frecuentado. Como el resto de las dependencias no es un edificio público, sino solo para uso de la comunidad, con acceso diferenciado para monjes y conversos.

Presenta planta de tres naves, la central cubierta con bóveda de cañón apuntada (figuras 113 y 117), y las laterales, más bajas, cubiertas con bóvedas de arista. Una cornisa simple recorre longitudinalmente toda la base de la bóveda. Los soportes se convierten en simples pilares rectangulares o poligonales con capiteles sin decoración, o con suaves relieves de hojas planas y esque-

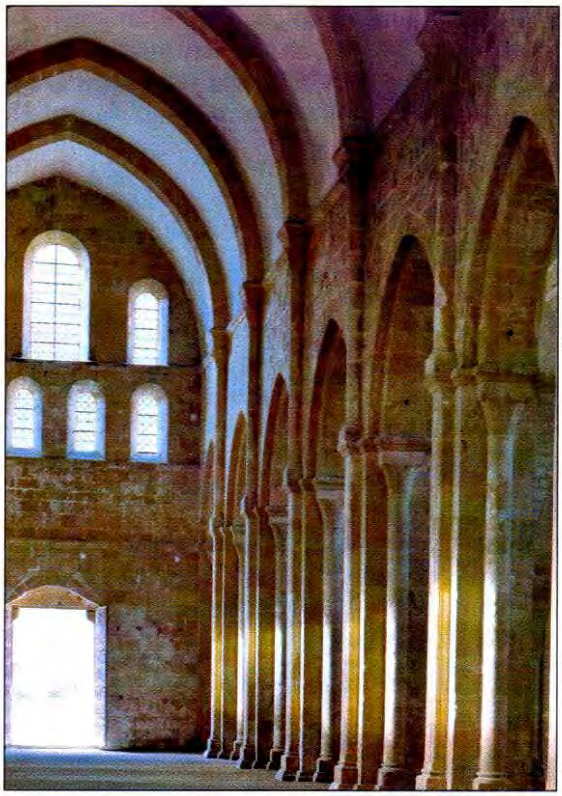

Figura 117. *Nave central de la iglesia de la abadía cisterciense de Fontenay* (Francia).

máticas. En muchos casos aparece el arco apuntado y la bóveda de crucería ojival (figura 120), elementos que serán profusamente utilizados en la arquitectura gótica.

La cabecera suele ser plana, rodeada en algunos casos por capillas absidiales cuadradas. Clairvaux (Claraval) es el origen de estas cabeceras y aunque se ha atribuido a Bernardo de Claraval la imposición de las mismas, tal vez ésta responda más a la intención general de simplificar las formas arquitectónicas y permitir que fueran fácilmente reproducibles.

La iluminación, es de luz natural que entra a través de naves laterales y huecos de ventana abiertos en el ábside (figuras 113 y 117).

La trascendencia de estos cambios es notoria: en primer lugar, la supresión de los campanarios llevó aparejada la eliminación de las cúpulas sobre los cruceros (figuras 20 y 25), unificando la estructura en planta de los edificios, y achatando y aplastando, al tiempo, sus siluetas (Bernardo de Claraval

había lamentado la altura, longitud y anchura *desmesuradas* de las iglesias); en segundo lugar, la supresión de la iluminación de las naves centrales con huecos sobre las laterales, frenó las investigaciones estructurales iniciadas en Cluny; por último, la sustitución de los ábsides semicirculares por cabeceras planas restringió las sugerencias espaciales que aquéllos producían. La concepción tradicional de la arquitectura religiosa, tan rica en la creación de espacios, se esquematizó y simplificó, y la decoración se hizo prácticamente inexistente, pese a lo cual se consiguió una arquitectura monumental (figura 117). Sus construcciones tenían que perdurar y resistir el paso del tiempo; su ascetismo no equivalía a pobreza constructiva (los edificios muestran una alta calidad edificatoria), sino a simplicidad, funcionalidad, claridad y rechazo de toda forma de riqueza decorativa.

El **claustro** es el centro de la vida monástica (*...el monje no debe vivir fuera del claustro...*) y el eje en torno al cual se estructura la abadía (figura 115). Ubicado en el centro del conjunto construido, permite la distribución del resto de los espacios del monasterio. De planta cuadrada con cuatro pandas (cada una de las galerías), a él se abren las dependencias más destacadas. Además de ser un lugar idóneo de retiro, permite una rápida circulación. En el centro del patio se situaba una fuente o un pozo, que materializa el simbolismo del agua (figura 118).

Figura 118. *Fuente del claustro de la abadía de Poblet* (España).

Cada panda se cubre originalmente con bóveda de cañón apuntada, para luego dar paso a la bóveda de ojivas o crucería, que se empieza a generalizar a finales del siglo XI, y pasará también a la iglesia aunque nunca se utiliza para aumentar los vanos y cubrirlos de vidrieras, como haría el arte gótico.

Los arcos, de medio punto o apuntados, siempre están sostenidos sobre fuertes columnas de capitel vegetal de motivos simples. Bernardo de Claraval dirigió una exacerbada crítica a la profusa decoración escultórica de los monasterios cluniacenses:

> *"¿Pero en los claustros, donde los hermanos están leyendo, qué son esas monstruosidades ridículas... mitad-hombres, tigres rayados, soldados que luchan y cazadores soplando sus cuernos....? así que... tan maravillosas son las varias formas que nos rodean que es más agradable leer el mármol que los libros, y pasar el día entero con estas maravillas que meditando en la ley del Buen Señor..."* (Apología de Guillermo).

En el propio claustro destaca la posición de la fuente (figura 118). Según el programa de la Orden debía ser una construcción muy simple, aunque de aspecto agradable, enfrentada al refectorio. Habitualmente se ubicó dentro de un pequeño pórtico cubierto, de esmerada ejecución.

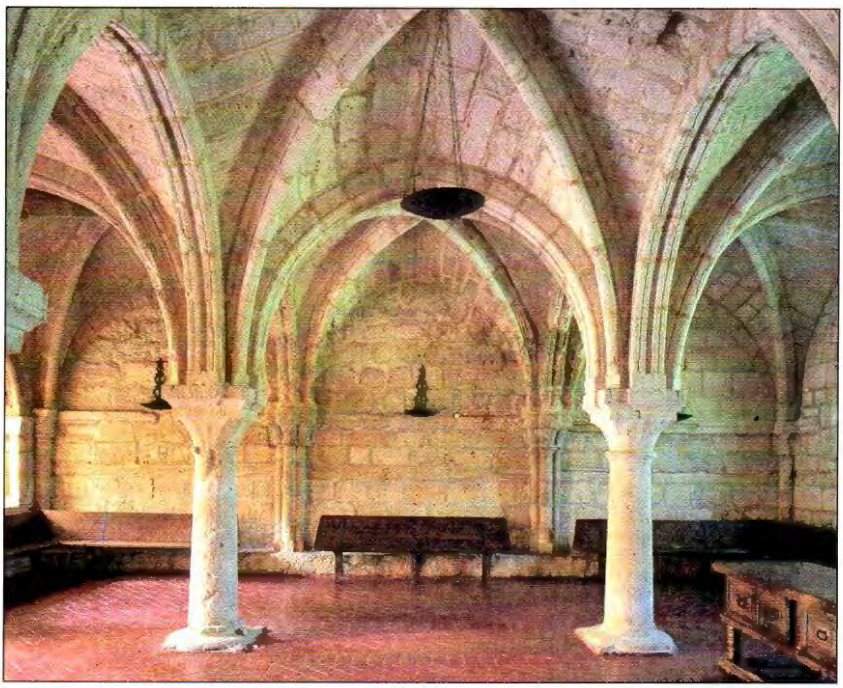

Figura 119. *Sala Capitular de la abadía de Santa María de la Espina* (Valladolid, España).

Desde el claustro y abierta a su lado este se encuentra la **sala capitular** (figura 119). De planta cuadrada, se cubre con bóveda de arista y posteriormente de crucería cuyos gruesos nervios arrancan, a escasa altura, de recias columnas exentas centrales, lo que produce una característica forma de palmera, en los paramentos laterales apoyan en ménsulas adosadas a ellos. El conjunto siempre es sobrio y macizo. Esta estructura constructiva se reprodujo en otras dependencias del monasterio (figura 115).

Igualmente características son las ménsulas laterales, gracias a las cuales la bóveda era menos ancha, lo que simplificaba su construcción y podía tener menor altura, lo que permitía levantar sobre ella el dormitorio de monjes. Cada monasterio individualizó estas ménsulas (que se encuentran en otras muchas estancias de la abadía) mediante un adorno sencillo, tal vez sea éste el único motivo dejado a la individualidad de los constructores (figura 115).

La sala recibe luz gracias a la portada abierta al claustro y las dos arquerías que la flanquean.

El **refectorio** (figura 120) o comedor de los monjes también se abría al claustro en su lado sur. Era una estancia muy amplia de planta rectangular, cubierta con bóveda y con púlpito elevado para favorecer la lectura durante las colaciones, y estaba flanqueada por la **cocina** y el **calefactorio**.

Figura 120. *Refectorio de la abadía de Santa María de Huerta* (Soria, España).

Los **dormitorios** de monjes y conversos se situaban en un segundo piso, su estructura responde siempre a programas constructivos ensayados en las estancias primordiales de la abadía (sala capitular, refectorio, biblioteca...) aunque no presentan, como éstas, un plano tipo repetido en todos los monasterios. Otras dependencias eran la sacristía, la biblioteca y el escritorio (figura 115), así como las despensas, las letrinas o las cillas (lugar de almacenaje y, sobre todo, donde se administraba la producción del monasterio). Todas estas piezas muestran los mismos elementos arquitectónicos, equivalentes maneras para combinarlos y asociarlos, el mismo cuidado en la ejecución y la misma imagen de sobriedad, solidez y austeridad.

Además, el monasterio contaba con construcciones funcionales desperdigadas por el conjunto de las tierras de la abadía, como molinos, fraguas, bodegas, establos, etc. De entre ellas la portería adquirió con el paso del tiempo un aspecto más monumental.

En Francia, el edificio cisterciense más representativo es la *abadía de Fontenay* (figuras 115 y 117) o *Silvacane* (figura 113). En Italia, es en el centro de la península donde se encuentra el núcleo de abadías más sobresaliente y mejor conservado, con ejemplos como los de *Casamari*, *Fossanova*, *San Galgano* o *Falleri*. En Portugal la *abadía de Alcobaça* (figura 122).

La arquitectura cisterciense tiene en España una ambiciosa difusión. La peculiar situación bélica de la Península Ibérica hizo que las fundaciones cistercienses respondieran a necesidades concretas. La primera fundación fue el monasterio de Fitero (Navarra) en 1140, al que siguió un gran número en un tiempo relativamente corto. Muchas de ellas se entendieron, en primer lugar, como elementos de cristianización, pero también como enclaves de ayuda en la repoblación de las tierras conquistadas, lo que llevó a que se ubicaran, en muchas ocasiones, en zonas de frontera. Este es el caso del *monasterio de Poblet* (figura 118), fundado a mediados del siglo XII por el conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV, y junto a él y con esta misma intención los de *Santes Creus* o *Valbona de les Monjes* (Tarragona).

El *monasterio de Poblet* se dispone siguiendo el esquema de los monasterios de la orden. Las proporciones del conjunto son grandiosas, y su arquitectura, desornamentada y austera, de gran monumentalidad.

El mismo objetivo defensivo se sigue en la fundación (1141) del *monasterio de Monsalud de Córcoles* (Guadalajara) situado justo en la línea de frontera con los musulmanes, que podía servir como elemento de contención de posibles ataques; o en la antigua fortaleza de *Calatrava la Nueva*, en la Mancha, entregada en el año 1158 a san Raimundo, abad de Fitero, con el claro objetivo de servir de bastión para la defensa de la zona. Donde la austeridad y monumentalidad cisterciense se combinan con la sabía utilización del ladrillo como material constructivo.

Entre los monasterios cistercienses españoles merecen mención, en el siglo XII, los de *Meira* (Lugo), *Oliva* (Navarra) y *Moreruela* (Zamora); y en el siglo XIII, los de *Santa María de Huerta* (Soria) (figura 120) y *las Huelgas* (Burgos), o *Bonaval* (figura 121), *Buenafuente del Sistal* y *Monsalud* (Guadalajara).

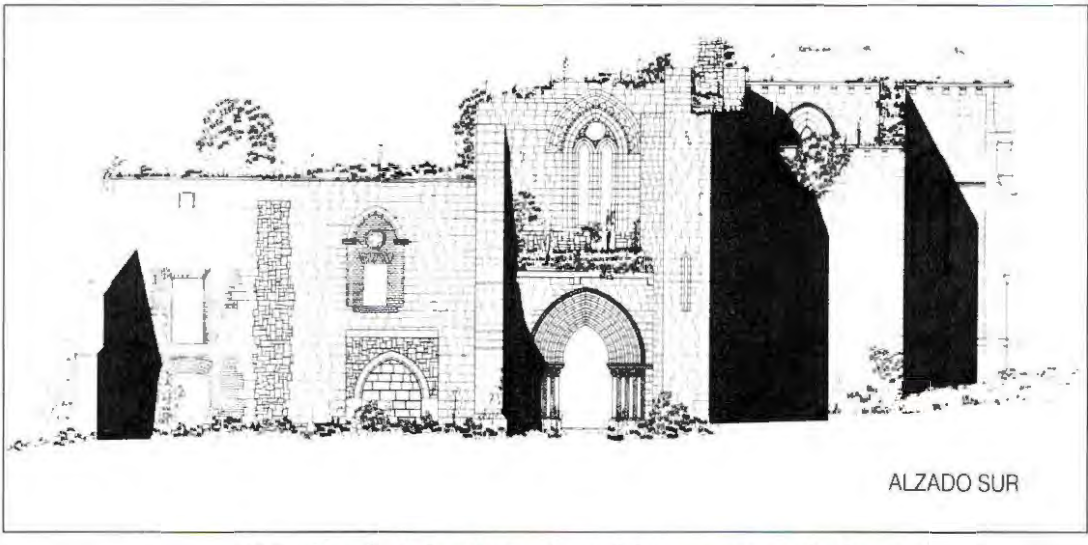

Figura 121. *Alzado de la iglesia abacial del monasterio de Bonaval* (Guadalajara, España).

3. El legado del Cister

La influencia de la arquitectura cisterciense, con su programa desornamentado, fue decisiva en las formas del románico final y en la permanencia de este estilo en áreas rurales durante todo el siglo XIII. La guerra contra las imágenes auspiciada por el arte cisterciense rompe con un principio que parecía inalterable; tal vez ésta sea su mayor consecuencia: la disociación de las imágenes con la arquitectura. La renuncia a la decoración antropomórfica y zoomórfica (figuras 12, 13 y 14) provocó el agotamiento que la investigación románica venía efectuando en la escultura. La arquitectura puede ser (y debe ser) desornamentada no solo en los lugares remotos con falta de medios, sino también en las grandes abadías. La recuperada escultura y pintura románica, así como su rico programa iconográfico imbricado en el proyecto arquitectónico (figuras 15 y 16), desaparecen, se rompe su unidad por un hecho simple pero de gran calado, la arquitectura puede presentarse por

sí misma sin necesidad de ningún conjunto de imágenes, por complejo o simple que éste sea, que la explique (figuras 115 y 122). La arquitectura aparece repleta de significados para lo divino sin necesidad de imágenes explícitas (figuras 95 y 96), tal vez desde este punto de vista se pueda entender que el arte cisterciense favorece la aparición del gótico porque se pone el acento en la arquitectura como espacio de lo divino, y no en las imágenes unidas a ella.

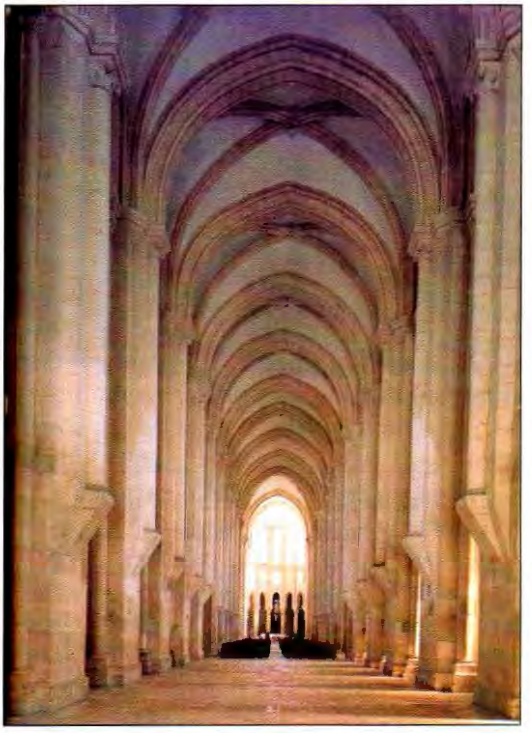

Figura 122. *Nave central de la iglesia abacial de Alcobaça* (Portugal).

Por otra parte, los monasterios cistercienses conforman una negación conceptual profunda al nuevo estilo gótico. Como venimos sosteniendo, la actitud de San Bernardo y de los cistercienses se dirige contra toda forma de efectismo que adultere las funciones estrictamente religiosas de la iglesia. Hay una negación absoluta del artificio, ya que éste comporta valores que son extraños a la meditación y al recogimiento interior, que conducen a la contemplación, y sugiere ideas adulteradas de la divinidad; su oposición a la ostentación, al simbolismo de la escultura, junto con el sistema que adoptan en sus

iglesias, constituye una antítesis clara del esquema gótico basado en el simbolismo de la luz. La iluminación de la iglesia cisterciense es, en este sentido, una respuesta evidente contra el nuevo sistema de iluminación que se iniciaba entonces.

El espacio interior se concibe, a la manera románica, como lugar recogido y aislado, fuera de toda tentación de simbolismo y trascendencia, iluminado por vanos–foco de luz natural, todo ello encuadrado en una arquitectura donde la ficción, lo superfluo y la forma no tienen cabida, reducida ésta a una simple estructura que cumple una función.

Bibliografía

BANGO TORVISO, Isidro: *Monjes y monasterios. El Cister en el Medievo de Castilla y León*. Valladolid, 1998. Estudio del fenómeno cisterciense en un territorio.

BRAUNFELS, Wolfgang: *La arquitectura monacal en Occidente*. Barcelona, 1974. Obra clásica imprescindible para entender el origen, la organización y las características estructurales de los monasterios medievales.

DUBY, George: *San Bernardo y el arte cisterciense: el nacimiento del gótico*. Madrid. Taurus, 1983. Es una obra clásica sobre la figura de San Bernardo y la difusión del Cister.

LEROUX-DHUYS, Jean-François: *Las Abadías cistercienses en Francia y en Europa*. Barcelona. Köneman, 1999. Obra de gran formato con magníficas ilustraciones y un catálogo de las principales abadías en Europa.

YARZA LUACES, Joaquín: *Arte y arquitectura en España 500/1250*. 6ª ed. Madrid. Cátedra, 1990. Estudio clásico sobre el arte de la Alta Edad Media, con un capítulo final dedicado a la arquitectura cisterciense.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ACIÉN ALMANSA, M.: "Del estado califal a los estados taifas: la cultura material", *Actas del V Congreso de Arqueología Medieval Española*. Vol. 2. Valladolid, 2001, pp. 493-514.

ALEGRE, Esther; MONTEIRA, Inés; MARTÍNEZ, Joaquín; PERLA, Antonio; VIDAL, Sergio: *El arte en la Baja Edad Media occidental: arquitectura, escultura y pintura*. Editorial Universitaria Ramón Areces. Madrid, 2014.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª S.: *El Románico en Asturias*. Trea. Gijón, 1999.

ARIAS PÁRAMO, Lorenzo: *El arte de la Monarquía Asturiana*. Trea. Oviedo, 1999.

BANGO TORVISO, I.: *Alta Edad Media: De la tradición hispanovisigoda al románico*. Editorial Sílex. Madrid, 1993.

— *El Arte Mozárabe. Historia 16*. Historia Viva. Madrid, 1998.

— *El Románico en España*. Alianza. Madrid, 1993.

— *Monjes y monasterios. El Cister en el Medievo de Castilla y León*. Valladolid, 1998.

BANGO, Isidro y BORRÁS, Gonzalo: *Arte bizantino y arte del Islam*. Historia 16. Madrid, 1996.

BARKAI, R.: *Cristianos y musulmanes en la España medieval (El enemigo en el espejo)*. Rialp. Madrid, 1984.

BECKWITH, John: *Arte paleocristiano y bizantino*. Cátedra. Madrid. 1997.

BEIGBEDER, Olivier : *Lexique des Symboles*. Zodiaque. Ginebra, 1969.

BORRÁS GUALIS, G. M.; CABAÑERO SUBIZA, B. (coords.): *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI*. Zaragoza, 2012.

BORRÁS GUALIS, G. M.: *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Sílex. Madrid, 1997.

BRANDIE, RATLIFF y EVANS, H. C. (eds.): *Byzantium and Islam: Age of transition 7th-9th Century*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 2012.

BRAUNFELS, Wolfgang: *La arquitectura monacal en Occidente*. Barral, Barcelona, 1974.

BUSCH, Harald: *El arte románico en Alemania*. Juventud. Barcelona, 1971.

CABRILLANA CIÉZAR, Nicolás: *Santiago Matamoros, historia e imagen*. Diputación de Málaga. Málaga, 1999.

CAMÓN AZNAR, J.: *Pintura Medieval Española. Summa Artis, Historia General del Arte*. Vol. XXII. Espasa Calpe. Madrid, 2000.

CASTELLFRANCHI VEGAS, L.: *El Arte en la Edad Media*. Moleiro. Barcelona, 1994.

CHUECA GOITIA, F.: *Prerrománico y Románico en Europa* "Historia de la Arquitectura". Dossat. Madrid, 1989.

CID PRIEGO, Carlos: *Arte prerrománico de la monarquía asturiana*. Gea. Oviedo, 1995.

CLEVENOT, D. y DEGEORGE, G.: *Ornamentación del Islam*. Ediciones Encuentro. Madrid, 2000.

Colección: *La España Románica*. 10 Vol. Ediciones Encuentro. Madrid.

Colección: *La France romane*. Éditions Zodiaque (Ionne, 1959-1980).

Colección: *La Italia Románica*. 10 Vol. Ediciones Encuentro. Madrid.

CONANT, Kenneth John: *Arquitectura carolingia y románica 800-1200*. Cátedra. Madrid, 1995.

CONTI, F.: *Cómo reconocer el Románico*. Alianza. Barcelona, 1993.

CRIPPA, Maria Antonieta; RIES, Julián y ZIBAWI, Mahmoud: *El arte paleocristiano. Visión y espacio en los orígenes del Bizancio*. Lunwerg. Barcelona-Madrid, 1998.

DECKER, Heinrich: *El arte románico en Italia*. Juventud. Barcelona, 1969.

DELGADO VALERO, C.: *El arte islámico*. En RAMÍREZ, J.A. (dir.): *La Historia del Arte de la Edad Media*. Alianza. Madrid, 1997.

DONADO VARA, J. y ECHEVARRÍA ARSUAGA, A.: *La Edad Media I (siglos VIII a XII)*. Editorial Universitaria Ramón Areces. Madrid, 2009.

— *La Edad Media II (siglos XIII-XV)*. Editorial Universitaria Ramón Areces. Madrid, 2010.

DUBY, Georges: *La época de las Catedrales. Arte y Sociedad 980-1420*. Cátedra. (Primera ed. 1976). Madrid, 1993.

— *Europa en la Edad Media. Arte Románico, Arte Gótico*. Blume. Barcelona, 1981.

— *San Bernardo y el arte cisterciense: el nacimiento del gótico*. Taurus. Madrid, 1983.

DURLIAT, Marcel: *El arte románico*. Akal. Madrid, 1992.

— *España románica*. Ediciones Encuentro. Madrid, 1993.

— *Introducción al arte medieval en Occidente*. Cátedra. Madrid, 1980.

ETTINGHAUSEN, Richard y GRABAR, Oleg: *Arte y arquitectura del Islam 650-1250*. Cátedra. Madrid, 2005.

EVANS, Helen C. (ed.): *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 2004.

EVANS, Helen C. y WIXOM, William D. (eds.): *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 1997.

FERRO COUSELO, J.: *El Arte Prerrománico en Galicia*. La Región. Orense, 1973.

FIOCCHI NICOLAI, V., BISCONTI, F. y MAZZOLENI, D.: *Las catacumbas cristianas de Roma. Origen, desarrollo, aparato decorativo y documentación epigráfica*. Schnell & Steiner. Regensburg, 1999.

FLORI, Jean: *La guerra santa. La formación de la idea de cruzada en el Occidente cristiano*. Trotta. Universidad de Granada. Madrid, 2003.

FOCILLON, Henri: *La Escultura románica. Investigaciones sobre la Historia de las formas*. Akal. Madrid, 1987.

GAEHDE, Joachim y MUTHERICH, Florentine: *Carolingian Painting*. Georg Braziller. Nueva York, 1976.

GANTNER, Joseph (coord.): *El arte románico en Francia*. Juventud. Barcelona, 1969.

GARCÍA FITZ, Francisco: *Edad Media: Guerra e Ideología, justificaciones jurídicas y religiosas*. Sílex. Madrid, 2003.

GARCÍA GUINEA, M. Á. (Dir.): *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. XVIII Vol. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, Agular de Campoo. Palencia, 2002.

GARCÍA GUINEA, M. Á.: *El Arte Románico en Palencia*. Diputación Provincial de Palencia. Palencia, 1975.

GARCÍA ROMO, F.: *La Escultura del siglo XI (Francia-España) y sus precedentes hispánicos*. Planeta. Barcelona, 1973.

GARNIER, François : *Le langage de l´image au Moyen Âge. Signification et Symbologie*. Le léopard d´or. París, 1982.

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín: *El Protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*. Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval. Bilbao, 1997.

GÓMEZ MORENO, R.: *El arte románico español. Esquema de un libro*. Centro de Estudios Históricos. Madrid, 1934.

— *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX-XI*. Universidad de Granada. Granada, 1998.

GRABAR, André: *El primer arte cristiano (200-395)*. Aguilar. Madrid, 1967.

— *La Edad de oro de Justiniano*. Aguilar. Madrid, 1966.

— *La iconoclastia bizantina*. Akal. Madrid, 1998.

— *Las vías de la creación de la iconografía cristiana*. Alianza. Madrid, 1985.

GRABAR, Oleg: *La formación del arte islámico*. Cátedra. Madrid, 2000.

GRODECKI, Louis; MÜTHERICH, Florentine y TARALON, Jean; WORMALD, Francis: *El siglo del año mil*. Aguilar. Madrid, 1973.

GUERRA, Manuel: *Simbología Románica. El Cristianismo y otras religiones en el Arte Románico*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1978.

HARTASTEIS, Markus y DELIUS, Peter: *Islam: arte y arquitectura*. H. f. Hullman. Barcelona, 2012.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. I. Guadarrama. Madrid 1969.

HERBOSA, Vicente: *El Románico en Soria*. Lancia. Madrid, 1999.

HOAG, J. D.: *Arquitectura islámica*. Aguilar. Madrid, 1989.

HUBERT, Jean; PORCHER, Jean y VOLBACH, Wolfgang Fritz: *El Imperio Carolingio*. Aguilar. Madrid, 1968.

— *La Europa de las invasiones*. Aguilar. Madrid, 1968.

ÍÑIGUEZ ALMECH, F; URANGA GALDIANO, J. E.: *Arte medieval navarro*. Aranzadi. Pamplona, 1973.

JACQUES PI, J.: *La estética del románico y el gótico*. Ed. Machado Libros. Madrid, 2003.

KINGSLEY PORTER, Arthur: *Romanesque sculpture on the Pilgrimage Roads*. M. Jones. Boston, 1923.

KRAUTHEIMER, Richard: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Cátedra. Madrid, 1992.

KUBACH, E.: *Arquitectura románica*. Electa. Madrid, 1974.

LACARRA, José María; VÁZQUEZ DE PARGA, Luis; URIA RIU, Juan: *Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela*. III Volúmenes. Gobierno de Navarra. Iberdrola (edición facsímil de la realizada en 1948 por el CSIC). Pamplona, 1992.

LAMBERT, Élie : *Art Musulman et Art Chrétien dans la Péninsule Ibérique*. Privat. Paris-Toulouse, 1956.

LE GOFF, J.: *La Edad Media en Imágenes*. Paidós. Barcelona, 2009.

LEROUX-DHUYS, Jean-François: *Las Abadías cistercienses en Francia y en Europa*. Köneman. Barcelona, 1999.

MALAXECHEVERRÍA, I.: *Bestiario Medieval*. Siruela. Madrid, 1999.

MÂLE, Émile: *L´Art Religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l´iconographie du Moyen Âge*. Primera ed. 1922. Armand Colin. París, 1966.

MANGO, Cyril: *Arquitectura bizantina*. Aguilar. Madrid, 1975.

MARÇAIS, G.: *El arte musulmán*. Cátedra. Madrid, 1983.

MEENHAM, Bernard: *The Book of Durrow. A medieval masterpiece at Trinity College Dublin*. Town House. Dublín, 1996.

— *The Book of Kells*. Thames & Hudson. Londres, 1994.

MENTRÉ, M.: *El Estilo Mozárabe*. Encuentro. Madrid, 1994.

MOMPLET MÍGUEZ, A. E.: *El arte hispanomusulmán*. Ediciones Encuentro. Madrid, 2004.

MONTEIRA ARIAS, I.: *La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el románico*. Cuadernos de Arte e Iconografía, nº 29. Fundación Universitaria Española. Madrid, 2005.

— *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*. CNRS-Université de Toulouse. Méridiennes. Toulouse, 2012.

NESTORI, Aldo: *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*. Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana. Roma, 1993.

NIETO ALCAIDE, V.: *Arte Prerrománico Asturiano*. Ayalga Ediciones. Salinas (Asturias), 1989.

NIETO TABERNÉ, Tomás; ALEGRE CARVAJAL, Esther: *El Románico en Cuenca*. Estudio Museo. Cuenca, 1994.

— *El Románico en Guadalajara*. Estudio Museo. Madrid, 1991.

OLAGUER FELIÚ, Fernando de: *El arte medieval hasta el año mil*. Editorial Taurus. Madrid, 1989.

OURSEL, R.: *Caminantes y caminos. Las rutas hacia Santiago de Compostela*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1984.

— *La Arquitectura Románica*. Ediciones Encuentro. Madrid, 1987.

— *El Mundo Románico*. Ediciones Encuentro. Barcelona, 1967.

PACE, Valentino (ed.): *L'VIII Secolo: un secolo inquieto*. Comune di Cividale del Friuli. Cividale del Friuli, 2010.

PALOL, P. de: *Arqueología Cristiana de la España romana: siglos IV-VI*. CSIC. Madrid-Valladolid, 1967.

PALOL, Pere de y RIPOLL, Gisela: *Los Godos en el Occidente europeo: ostrogodos y visigodos en los siglos V-VIII*. Encuentro. Madrid, 1988.

PALOMERO ARAGÓN, F. e ILARDIA GÁLLIGO, M.: *Arte románico burgalés: un lenguaje plástico medieval actual*. Lancia. Madrid, 1995.

PAPADOPOULO, A. (ed.): *El Islam y el arte musulmán*. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

PASTOREAU, M.: *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*. Katz. Buenos Aires, 2006.

PAVÓN MALDONADO, Basilio: *El Arte Hispano-musulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo*. Ministerio de Asuntos Exteriores e Instituto Hispano-árabe de Cultura. Madrid, 1975.

PIJOAN, José: *Arte Románico*. "Summa Artis": siglos XI y XII. T. IX. Espasa-Calpe. Madrid, 1995.

RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1997.

SAINZ SAINZ, J.: *El Románico Rural en Castilla y León*. Lancia. León, 1995.

SCERRATO, U.: *Grandes civilizaciones. Islam*. Mas-Ivars Editores. Valencia, 1972.

SCHAPIRO, Meyer: *Estudios sobre el Románico*. Alianza Editorial. Madrid, 1995.

SCHMITT, Jean-Claude: *La Raison des Gestes dans l'Occident médiéval*. Gallimard. Francia, 1990.

SEBASTIÁN, Santiago: *Mensaje simbólico del arte medieval*. Encuentro. Madrid, 1994.

SOTOMAYOR, Manuel: *Sarcófagos romano-cristianos de España: Estudio iconográfico*. Facultad de Teología. Granada, 1975.

STIERLIN, Henri: *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe*. Editorial Nacional. Madrid, 1983.

SUREDA, J. y BARRAL, X.: *La Época de los Monasterios* (Historia del Arte Español: La Plenitud del Románico, T. IV). Planeta. Barcelona, 1995.

SUREDA, Joan: *La pintura románica en España: Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia*. Alianza Forma. Madrid, 1995.

TALBOT RICE, D.: *El arte en la época bizantina*. Editorial Destino. Barcelona, 2000.

TOLAN, John V. : *Sarracenos. El Islam en la imaginación medieval europea*. Universidad de Valencia. Valencia, 2007.

TORRES BALBÁS, L.: *La mezquita de Córdoba y Madinat Al-Zahra*. Editorial Plus-Ultra. Madrid, 1952.

VALLEJO TRIANO, A.: *La ciudad califal de Madinat al-Zahra. Arqueología de su arquitectura*. Jaén, 2010.

VELMANS, Tania; KORAC, Vojislav y SUPUT, Marica: *Bizancio. El esplendor del arte monumental*. Lunwerg. Barcelona, 1999.

VERGNOLLE, Eliane: *L'art roman en France: architecture, sculpture, peinture*. Flammarion. París, 1994.

VERNET, Juan: *La Cultura Hispanoárabe en Oriente y Occidente*. Ariel. Barcelona, 1978.

— *Lo que Europa debe al Islam de España*. Acantilado. Barcelona, 2006.

VIDAL, Sergio: *La escultura hispánica figurada de la Antigüedad Tardía (siglos IV-VII)*. Tabularium. Murcia, 2005.

VOLBACH, Wolfgang Fritz: *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. Philipp Von Zabern. Mainz am Rhein, 1976.

VV. AA.: *Arte andalusí*. Monográfico de la revista Artigrama nº 22. Universidad de Zaragoza, 2007.

VV. AA.: *El arte sículo-normando: la cultura islámica en la Sicilia medieval*. Electa. Barcelona, 2004.

VV. AA.: *Byzance: l'art byzantin dans les collections publiques françaises*. Éditions de la Réunion des musées nationaux. París, 1992.

VV. AA.: *Das Königreich der Vandalen: Erben des Imperiums in Nordafrika*. Philipp von Zabern. Mainz am Rhein, 2009.

VV. AA.: *El mensaje simbólico del imaginario románico*. Fundación Santa María la Real. Aguilar de Campoo, 2012.

VV. AA.: *Enciclopedia del Románico en Asturias*. II Vol. Aguilar de Campoo. Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico. Agular de Campoo. Palencia, 2006.

VV. AA.: *Enciclopedia del Románico en Cantabria*. III Vol. Aguilar de Campoo. Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico. Agular de Campoo. Palencia, 2007.

VV. AA.: *Enciclopedia del Románico en La Rioja*. II Vol. Aguilar de Campoo. Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico. Agular de Campoo. Palencia, 2008.

VV. AA.: *Enciclopedia del Románico en Madrid*. I Vol. Aguilar de Campoo. Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico. Aguilar de Campoo. Palencia, 2008.

VV. AA.: *Enciclopedia del Románico en Navarra*. III Vol. Aguilar de Campoo. Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico. Aguilar de Campoo. Palencia, 2008.

VV. AA.: *L'Art roman en France*. Flammarion, Paris, 1961.

VV. AA.: *Monjes y monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León*. Catálogo de la exposición celebrada en el Monasterio de Santa María de la Huerta. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1998.

VV. AA.: *Poder y seducción de la imagen románica*. Fundación Santa María la Real. Aguilar de Campoo. Palencia, 2006.

VV. AA.: *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*. Skira. Milán, 2008.

WEISBACH, Werner: *Reforma religiosa y arte medieval: la influencia de Cluny en el románico occidental*. Espasa-Calpe. Madrid, 1949.

WEIZMANN, Kurtz (ed.): *Age of Spitituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 1979.

WILLIAMS, John: *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Comentary on the Apocalypse. The Tenth and the Eleven centuries*. V Vols. Harvey Miller. Londres, 1994-2003.

— *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. Georg Braziller. Nueva York, 1977.

YARZA LUACES, J.: *Fuentes de la Historia del Arte I*. Historia 16. Madrid, 1996.

— *Arte asturiano, arte mozárabe*. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1985.

— *Arte y arquitectura en España, 500-1250*. Editorial Cátedra. Madrid, 1996.

ISBN-13: 978-84-9961-150-1

CREATIVE COMMONS

www.celetenino.es

www.ce